HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

MT
100
.W2
M47x

Meisterführer Nr. 11 a/b

Richard Wagner

Musikdramen

Erläutert

von

Hans Merian und Ferdinand Pfohl

Inhalt

Seite

Vorwort 4
Die Meistersinger von Nürnberg. Von Hans Merian . . 6
Tristan und Isolde. Von Ferdinand Pfohl 124
Parsifal. Von Ferdinand Pfohl 228

Berlin
Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung
(Rob. Lienau)
Wien. Carl Haslinger qdm. Tobias

Vorwort

Richard Wagners Bühnenschaffen in geschlossener Form zu umspannen, ist die Aufgabe dieser Meisterführer (Nr. 7 und 11). Da sich, selbst bei Ausschaltung der in sich geschlossenen Tetralogie, eine Teilung als notwendig erwies, so lag es nahe, die Gruppe „Rienzi", „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" zusammenzufassen und der Gruppe „Tristan und Isolde", „Die Meistersinger von Nürnberg", „Parsifal" gegenüberzustellen. Natürlich soll damit keine Scheidung ausgedrückt sein; die Dramen entwickeln sich in logischer Folge und Weiterführung. Und doch gibt der „Lohengrin" gleichsam den Abschluß der ersten Epoche, der Zeit des Kampfes um das Werk, des Kampfes um die Persönlichkeit. Der Kampf galt, wie Wagner sich ausdrückt, dem großen Irrtum, daß „die Musik zum Zweck, das Drama aber zum Mittel" gemacht war. Und Wagner betrachtete es als seine Lebensaufgabe, zu beweisen, daß „aus dem Zusammenwirken der Musik mit der dramatischen Dichtkunst dem Drama eine noch nie zuvor geahnte Bedeutung zuteil werden könne". Mit andern Worten: aus der Oper das Musikdrama zu entwickeln, das war Wagners Sendung.

Wie sich diese Sendung erfüllt, das erkennen wir eben in der fortschreitenden Entwicklung von Werk zu Werk. War „Rienzi" noch die echte große Oper alten Stils, mit allem äußeren Pomp und allen Effektmitteln der Bühne gepanzert, so machte sich im „Fliegenden Holländer" schon eine gewisse Nachdenklichkeit fühlbar. Bereits war bei dem Autor das Vertrauen in die Sieghaftigkeit der Großen Oper erschüttert. Aber welches war der Weg zu neuen Zielen? — Im „fliegenden Holländer" wird aus der phantastischen Erzählung heraus ein Versuch ge-

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

macht, die vorhandenen Opernmittel zur stärkeren Bühnenbewegung zu konzentrieren; im „Tannhäuser" hält die Geschichte die schirmende Hand über die Szene. In beiden Werken, „Holländer" und „Tannhäuser", ist die geschlossene Form noch herrschend, aber die Einzelteile sind ineinander übergeführt und durch enge Verbindung zu einem großen Ganzen gruppiert. Im „Lohengrin" wird dann schon szenenweise die geschlossene Form verlassen, und die Oper bereits andeutend auf den Stil der Tondramas gestellt. Im „Lohengrin" — 1850 unter Liszt in Weimar zum erstenmal aufgeführt — wächst Wagner über die selbstgesteckten Ziele der Jugend hinaus, die Reife des Mannes drängt ihn in die Bahnen des Bühnenreformators.

Die eigentliche Neugeburt der Oper datiert vom „Tristan", der 1859 beendet ist, aber erst 1865 unter Hans von Bülow zum erstenmal in München in Szene geht. Es folgen 1866 die „Meistersinger von Nürnberg". In diesen beiden Werken war der neue Stil festgelegt, der nun in dem „Ring des Nibelungen" — 1869 Erstaufführung des „Rheingold" — seine Erfüllung fand. Erst die Begründung des Festspielhauses in Bayreuth konnte die ungekürzte Gesamtaufführung der Tetralogie 1876 ermöglichen. Ihr schließt sich 1882 das letzte krönende Werk „Parsifal" an, das den gewaltigen, mit „Tristan" begonnenen Kreis zur Abrundung bringt.

In diesem Sinne möge man an die hier über die zwei Bände der Meisterführer verteilten Dramengruppen „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Tristan", „Meistersinger", Parsifal" herantreten.

W. K.

Die Meistersinger von Nürnberg.

Erläuterung von Hans Merian.

Das dichterische und musikalische Wunderwerk, das Richard Wagner in seinen „Meistersingern von Nürnberg" dem deutschen Volke geschenkt hat, im engen Rahmen eines „Opernführers" erschöpfend behandeln zu wollen, wäre ein Ding der Unmöglichkeit. Die Dichtung — eines der schönsten und getreuesten Kulturbilder aus der deutschen Vergangenheit, die unsere Bühnenlitteratur besitzt — erscheint um so tiefer und gehaltvoller, je eingehender man sich mit ihr beschäftigt, und in der Partitur erschließen sich dem, der sich liebevoll darein versenkt, in jedem Takte neue, ungeahnte Schönheiten. Wer vermöchte sie alle aufzuzählen und mit Worten zu beschreiben und zu erklären? Wir werden also in der nachfolgenden Betrachtung nur das Notwendigste, nur die großen Umrißlinien der Dichtung und der Komposition wiedergeben können. Einige gedrängte Notizen über die Entstehung des Werkes und den dichterischen Stoff mögen dem Leser das Verständnis der äußeren dramatischen Handlung erleichtern. Im übrigen bedürfen die Meistersinger keiner „Erklärung". Das Kunstwerk erklärt sich selber und erschließt seinen Sinn jedem, der sich ihm aufmerksam mit offenem Verstand und willigem Herzen naht. Die so klar umrissenen, menschlich schön und lebendig vor unseren Augen stehenden Gestalten Wagners haben es wahrlich nicht nötig, daß man ihnen Etiketten auf die Brust klebe; und was der Meister mit den Scenen meint, die er uns vorführt, das sagen uns diese Scenen am klarsten und deutlichsten selber. Wenn wir daher hier den Leser durch eines der herrlichsten Bühnenwerke Wagners zu geleiten unternehmen, so möchten wir ihn durch unsere Ausführungen hauptsächlich

zum Selbstschauen und Selbsthören veranlassen, indem wir auf den unerschöpflichen Reichtum der „Meistersinger" an musikalischen und poetischen Schönheiten aufmerksam machen und darzuthun versuchen, wie sich in diesem einzigartigen Meisterwerke reichste Erfindungsgabe und höchstes technisches Können zu idealstem Kunstschaffen verbanden.

Die Entstehung der Meistersinger.

Der erste Plan zu den „Meistersingern" reicht in die Dresdner Jahre Wagners zurück. Er entstand kurz nach Vollendung des „Tannhäuser", also im Jahre 1845. Wagner selbst berichtet über die Entstehung dieses ersten Planes in seiner im Jahre 1851 unter dem Titel „Mitteilung an meine Freunde" veröffentlichten autobiographischen Skizze (Gesammelte Schriften Bd. IV, S. 349). Dort heißt es:

„Sogleich nach dem Schlusse dieser Arbeit (des „Tannhäuser") war es mir vergönnt, zu meiner Erholung eine Reise in ein böhmisches Bad zu machen. Hier, wie jedesmal, wenn ich mich der Theaterlampenluft und meinem „Dienste" in ihrer Atmosphäre entziehen konnte, fühlte ich mich bald leicht und fröhlich gestimmt; zum ersten Male machte sich eine meinem Charakter eigentümliche Heiterkeit, auch mit künstlerischer Bedeutung merklich bei mir geltend. Mit fast willkürlicher Absichtlichkeit hatte ich in der letzten Zeit mich bereits dazu bestimmt, mit Nächstem eine komische Oper zu schreiben; ich besinne mich, daß zu dieser Bestimmung namentlich der wohlgemeinte Rat guter Freunde mitgewirkt hatte, die von mir eine Oper „leichteren Genres" verfaßt zu sehen wünschten, weil diese mir den Zutritt zu den deutschen Theatern verschaffen, und so für meine äußeren Verhältnisse einen Erfolg herbeiführen sollte, dessen hartnäckiges Ausbleiben diese allerdings mit einer bedenklichen Wendung zu bedrohen begonnen hatte. Wie bei den Athenern ein heiteres Satyrspiel auf die Tragödie folgte, erschien mir auf jener

Vergnügungsreise plötzlich das Bild eines komischen Spieles, das in Wahrheit als beziehungsvolles Satyrspiel meinem „Sängerkrieg auf der Wartburg" sich anschließen konnte. Es waren dies die „Meistersinger zu Nürnberg", mit Hans Sachs an der Spitze. Ich faßte Hans Sachs als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes auf, und stellte ihn mit dieser Geltung der meistersingerlichen Spießbürgerschaft entgegen, deren durchaus drolligem, tabulatur-poetischem Pedantismus ich in der Figur des „Merkers" einen ganz persönlichen Ausdruck gab. Dieser „Merker" war bekanntlich (oder unseren Kritikern vielleicht auch nicht bekanntlich) der von der Singerzunft bestellte Aufpasser, der auf die den Regeln zuwiderlaufenden Fehler der Vortragenden, und namentlich der Aufzunehmenden, „merken" und sie mit Strichen aufzeichnen mußte: wem so eine gewisse Anzahl von Strichen zugeteilt war, der hatte „versungen". — Der Aelteste der Zunft bot nun die Hand seiner jungen Tochter demjenigen Meister an, der bei einem bevorstehenden öffentlichen Wettsingen den Preis gewinnen würde. Dem Merker, der bereits um das Mädchen freit, entsteht ein Nebenbuhler in der Gestalt eines jungen Rittersohnes, der, von der Lektüre des Heldenbuches und der alten Minnesänger begeistert, sein verarmtes und verfallenes Ahnenschloß verläßt, um in Nürnberg die Meistersingerkunst zu erlernen. Er meldet sich zur Aufnahme in die Zunft, hierzu namentlich durch eine schnell entflammte Liebe zu dem Preismädchen bestimmt, „das nur ein Meister der Zunft gewinnen soll"; zur Prüfung bestellt, singt er ein enthusiastisches Lied zum Lobe der Frauen, das bei dem Merker aber unaufhörlichen Anstoß erregt, so daß der Aspirant schon mit der Hälfte seines Liedes „versungen" hat. Sachs, dem der junge Mann gefällt, vereitelt dann — in guter Absicht für ihn — einen verzweiflungsvollen Versuch, das Mädchen zu entführen; hierbei findet er zugleich aber auch Gelegenheit, den Merker entsetzlich zu ärgern. Dieser nämlich, der Hans Sachs zuvor wegen eines immer noch nicht fertigen Paares Schuhe, mit der Absicht, ihn zu demütigen, grob angelassen hatte, stellt sich in der Nacht

vor dem Fenster des Mädchens auf, um ihr das Lied, mit dem er sie zu gewinnen hofft, als Ständchen zur Probe vorzusingen, da es ihm darum zu thun ist, sich ihrer, bei der Preissprechung entscheidenden Stimme dafür zu versichern. Sachs, dessen Schusterwerkstatt dem besungenen Hause gegenüberliegt, fängt beim Beginne des Merkers ebenfalls laut zu singen an, weil ihm — wie er dem darüber Erbosten erklärt — dies nötig sei, wenn er so spät sich noch zur Arbeit wach erhalten wolle: daß die Arbeit aber dränge, wisse niemand besser als eben der Merker, der ihn um seine Schuhe so hart gemahnt habe. Endlich verspricht er dem Unglücklichen, einzuhalten, nur solle er ihm gestatten, die Fehler, die er nach *seinem* Gefühle in dem Liede des Merkers finden würde, auch auf *seine* Art — als Schuster — anzumerken, nämlich jedesmal mit einem Hammerschlage auf dem Schuh überm Leisten. Der Merker singt nun: Sachs klopft oft und wiederholt auf den Leisten. Wütend springt der Merker auf; jener frägt ihn gelassen, ob er mit seinem Liede fertig sei? „Noch lange nicht", schreit dieser. Sachs hält nun lachend die Schuhe zum Laden heraus und erklärt, sie seien just von den „Merkerzeichen" fertig geworden. Mit dem Reste seines Gesanges, den er in Verzweiflung ohne Absatz herausschreit, fällt der Merker vor der heftig kopfschüttelnden Frauengestalt am Fenster jämmerlich durch. Trostlos hierüber fordert er am andern Tage von Sachs ein neues Lied zu seiner Brautwerbung; dieser giebt ihm ein Gedicht des jungen Ritters, von dem er vorgiebt, nicht zu wissen, woher es ihm gekommen sei: nur ermahnt er ihn, genau auf eine passende „Weise" zu achten, nach der es gesungen werden müsse. Der eitle Merker hält sich hierin für vollkommen sicher, und singt nun vor dem öffentlichen Meister- und Volksgerichte das Gedicht nach einer gänzlich unpassenden und entstellenden Weise ab, so daß er abermals, und diesmal entscheidend durchfällt. Wütend hierüber wirft er Sachs, der ihm ein schändliches Gedicht aufgehängt habe, Betrug vor; dieser erklärt, das Gedicht sei durchaus gut, nur müsse es nach einer entsprechenden Weise gesungen werden. Es wird festgesetzt, wer die richtige Weise wisse, soll Sieger sein.

Der junge Ritter leistet dies, und gewinnt die Braut; den Eintritt in die Zunft, die ihm nun angeboten wird, verschmäht er aber. Sachs verteidigt da die Meistersingerschaft mit Humor, und schließt mit dem Reime:

„Zerging' das heil'ge römische Reich in Dunst,
Uns bliebe doch die heil'ge deutsche Kunst." —

„So mein schnell erfundener und entworfener Plan. Kaum hatte ich ihn niedergeschrieben, so ließ es mir aber auch schon keine Ruhe, den ausführlichen Plan des „Lohengrin" zu entwerfen. Es geschah dies während desselben kurzen Badeaufenthaltes, trotz der Ermahnungen des Arztes, mit derlei Dingen mich jetzt nicht zu beschäftigen. Eine besondere Bewandtnis mußte es damit haben, daß ich gerade jetzt so schnell von dem erquicklichen kleinen Ausfluge in das Gebiet des Heiteren, in die sehnsüchtig ernste Stimmung zurückgetrieben ward, mit der ich den „Lohengrin" zu erfassen so leidenschaftlich mich gedrängt fühlte. Mir ist es jetzt klar geworden, aus welchem Grunde jene heitere Stimmung, wie sie sich in der Konzeption der „Meistersinger" zu genügen suchte, von keiner wahrhaften Dauer bei mir sein konnte. Sie sprach sich damals nur erst noch in der Ironie aus, und bezog sich als solche mehr auf das bloß Formell-Künstlerische meiner Richtung und meines Wesens, als auf den Kern desselben, wie er im Leben selbst wurzelt."

Dieser erste Entwurf enthält bereits das vollständige Gerippe der vollendeten „Meistersinger"; ja sogar Einzelheiten, wie der die Fehler Beckmessers mit Schlägen auf den Leisten anmerkende Sachs, standen damals schon klar vor dem inneren Auge des Dichterkomponisten. Aber es war, wie Wagner in „Eine Mitteilung an meine Freunde" schon richtig erkannt hat, nur das Gerippe der äußeren Handlung, die den Gegensatz zwischen dem freien Schaffen einer genialen Künstlernatur und der bezopften Regelweisheit des Meistersingertums schildert; während jene innere Handlung, die sich in der Seele des Hans Sachs abspielt, und die eigentlich die Seele des Meistersingerdramas wurde, die es veredelte und mit

den warmen Sonnenstrahlen des Humors durchleuchtete, damals noch nicht klar in das Bewußtsein des Meisters getreten war. Jener echte Humor, der aus verklärter Höhe auf das Weltgetriebe herunterschaut, milde lächelnd über Gute und Böse, ist die langsam reifende Frucht des Lebens, des Leidens und vielfacher Entsagung. Und das Leben selbst sollte Wagners „Meistersingern" die langsame Edelreife bringen; denn von der ersten, raschen Konzeption des Planes in jenem böhmischen Bade, bis zur ersten Aufführung des vollendeten Werkes vergingen 23 Jahre, — beinahe ein Vierteljahrhundert. Und es waren Jahre der Arbeit, der Not, der Verfolgung und des bittersten Leidens.

Nachdem Wagner den Lohengrin vollendet hatte, und bevor er noch eine Aufführung dieses Werkes erleben konnte, wurde er — mehr durch künstlerische als durch politische Motive getrieben —in die revolutionäre Bewegung hineingezogen und mußte fliehen. Er wandte sich nach der Schweiz. Hier, im beständigen Kampfe mit der bittersten Not und der Böswilligkeit unverständiger Gegner, schuf er, neben einer Fülle hochbedeutsamer theoretischer und ästhetischer Schriften, das „Rheingold", die „Walküre" und einen Teil des „Siegfried". Aber er fand nirgends Verständnis für das große, nationale Kunstwerk, das er seinem Volke schenken wollte. Von dem ihm vorschwebenden Ideale begeistert, arbeitete er trotz Not und Spott und allen erdenklichen Widerwärtigkeiten mit beispielloser Treue und Beharrlichkeit an dem Riesenwerke, dessen dereinstige thatsächliche Verwirklichung auf der Bühne er kaum mehr zu erleben hoffte. Aber schließlich entsank ihm doch der Mut. Er erzählt in dem „Epilogischen Bericht", den er der Veröffentlichung seiner Nibelungendichtung beifügte (Ges. Schriften Bd. VI, S. 266 ff.): „Jetzt trat die Reaktion gegen die Anstrengungen dieser Ausdauer ein, welcher von keiner Seite her eine Stärkung zugeführt wurde. Seit acht Jahren hatte keine Aufführung eines meiner dramatischen Werke mit erfrischender Anregung auf meine sinnlich konzeptiven Kräfte mehr gewirkt; unter den größten Mühen war es mir möglich gewesen, mir zuweilen selbst nur den Klang eines Orchesters vorzuführen." . . . „und

wenn ich so eine stumme Partitur nach der anderen vor mir hinlegte, um sie selbst nicht wieder aufzuschlagen, kam auch ich wohl zu Zeiten mir wie ein Nachtwandler vor, der von seinem Thun kein Bewußtsein hätte. Ja, blickte ich von diesen Partituren dann auf in den hellen Tag, der mich umgab, diesen schrecklichen Tag unserer deutschen Oper mit ihren Kapellmeistern, Tenoristen, Sängerinnen und Repertoirängsten, so mußte ich selbst laut auflachen, und an „dummes Zeug" denken, das ich da triebe! Gegen die hieraus sich erzeugende Verstimmung regte sich gleichsam als Heilmittel die Lust zur Ausführung eines, bereits seit länger konzipierten dramatischen Stoffes zu einem Werke, welches vermöge seiner, meine früheren Arbeiten nicht überschreitenden Dimensionen, mir die sofortige Aufführung desselben in Aussicht stellen durfte." So wurde die Arbeit an der Nibelungentetralogie unterbrochen. „Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort hab' ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Thränen von ihm Abschied genommen; — er ist besser dort dran als anderswo", schrieb Wagner im Juni 1857 wehmütig an Franz Liszt. Erst zwölf Jahre danach wurde die Arbeit an den Nibelungen wieder aufgenommen. Der neue Stoff, den Wagner damals in Angriff nahm, war „Tristan und Isolde". In zwei Jahren wurden Dichtung und Musik dieser herrlichsten Liebestragödie vollendet. Wenn Wagner aber geglaubt hatte, mit dem „Tristan" ein Werk zu schaffen, das bei den Bühnen sofort Eingang finden müsse, weil es keine außergewöhnlichen Anforderungen bezüglich der Inscenierung stellte und auch den Umfang seiner früheren Opern nicht beträchtlich überschritt, so täuschte er sich auch diesmal. Die Bühnen fanden das Werk zu schwer, Sänger und musikalische Autoritäten erklärten es für unaufführbar, und der Meister war wieder um eine schmerzliche Erfahrung reicher. Doch nun leuchtete in Paris ein neuer Hoffnungsstrahl auf. Der Kaiser Napoleon III. interessierte sich für den „Tannhäuser" und ließ ihn mit außergewöhnlicher Pracht an der großen Oper inscenieren. Die traurige Geschichte dieser Pariser Aufführung ist allgemein bekannt. Da das

Ballett an der Académie impériale de Musique eine durch Jahrhunderte alte Tradition sozusagen „geheiligte" Institution war, und sich die Pariser eine „große Oper" gar nicht ohne die Mitwirkung choreographischer Künste vorstellen konnten, so hatte Wagner die Scene im Venusberg erweitert und eine Reihe farbenprächtiger und sinnberückender scenischer Bilder geschaffen, die an Schönheit und künstlerischem Wert weit über das traditionelle Ballett hinausgingen. Das Ballett durfte aber, der Tradition gemäß, nicht am Anfang, sondern erst in der Mitte der Oper erscheinen, damit die regelmäßig zu spät kommenden vornehmen Logenbesucher (Mitglieder des Jockey-Clubs) sich daran ergötzen konnten, die überhaupt nur des Ballettes wegen in die Oper kamen. Da sich aber Wagner entschieden weigerte, im zweiten Akte, etwa während des Sängerkrieges, ein Ballett einzuschalten und die thüringischen Edlen in ebenso abgeschmackter und widersinniger Weise vor dem Landgrafen Hermann tanzen zu lassen, wie die Schweizer Aelpler in Rossinis Tell vor dem Landvogt Geßler tanzen, so hatten es die Mitglieder des Jockey-Clubs für gut befunden, das Werk des halsstarrigen deutschen Meisters auszupfeifen. Nach dieser abermaligen Enttäuschung, die ihn zudem noch in drückende finanzielle Verpflichtungen stürzte, da er nach der dritten Vorstellung seine Partitur zurückzog, wandte sich Wagner nun wieder dem alten Meistersingerplane zu; und wie einst Goethe in den sonnigen Gärten einer römischen Villa die düstern Nachtbilder der nordischen Hexenküche seines Faust entwarf, so dichtete Wagner im Winter 1861/62 im Strudel der glänzenden leichtsinnigen französischen Hauptstadt den Text der „Meistersinger von Nürnberg", jenes trauliche Kulturbild aus Deutschlands Vergangenheit, jenes Preislied auf deutsches Leben und deutsche Kunst. Aber die Not wuchs. Um seinen Unterhalt zu suchen und zugleich seinen Werken den Boden zu bereiten, unternahm er Konzertreisen durch Deutschland, das ihm nun endlich wieder offen stand, und bis nach Rußland hinein. Bei diesem unstäten Leben und der aufreibenden Thätigkeit blieb wenig Zeit zu produktivem Schaffen. Und wieder folgte Enttäuschung auf Ent-

täuschung. Wagners Not wurde immer größer, seine Lage immer unerträglicher.

„Mir schien kein Stern, den ich nicht sah erblassen,
Kein letztes Hoffen, dessen ich nicht bar:
Auf gutes Glück der Weltgunst überlassen,
Dem wüsten Spiel auf Vorteil und Gefahr;
Was in mir rang nach freien Künstlerthaten,
Sah der Gemeinheit Lose sich verraten."

Nur ein Wunder konnte ihn retten, das fühlte er selber; — und nun, da die Not am höchsten war, geschah dieses Wunder. Im März 1864 bestieg der kaum achtzehnjährige König Ludwig II. den bayrischen Thron. Eine seiner ersten Thaten war die Berufung Wagners. Er setzte den Künstler in den Stand, seine Pläne auszuführen. Was der ideal beanlagte und später so unglückliche Bayernkönig mit dieser wahrhaft königlichen That dem deutschen Volke geschenkt hat, das wissen wir alle, und sein Name wird immerdar hell erstrahlen in der Geschichte der deutschen Kunst.

Vor der äußeren Not hatte der König den Künstler schützen können, aber nicht vor den sich stets erneuernden Angriffen des Neides, des Unverstandes, der Bosheit und des Banausentums. Der ideale Plan des Baues eines Festspielhauses und der Errichtung einer den neuen Stil pflegenden Musikschule in München mußte fallen gelassen werden, und Wagner kehrte wieder in die Schweiz zurück. In einer lieblich gelegenen Villa in Triebschen bei Luzern am Vierwaldstätter See lebte er in stiller Zurückgezogenheit. Die unverbrüchliche Freundschaft des Königs folgte ihm in die freiwillige Verbannung. Hier in Triebschen wurden im Oktober 1867 die „Meistersinger" vollendet. Hans Richter, der später so berühmte Wagnerdirigent, war damals, als vierundzwanzigjähriger junger Mann, des Meisters Famulus und besorgte die Kopierung des Werkes.

Die köstliche Komödie der „Meistersinger" erschien plötzlich mitten unter den tragischen Werken Wagners wie ein lichtes Wunder. Zwar waren schon im ersten Akte des einstweilen beiseite gestellten „Siegfried" humoristische Lichter emporgezuckt. Darauf aber war

das erschütternde Seelengemälde von Tristans und Isoldens Liebestod gefolgt. Nun überraschte Wagner die Welt gleich nach der gewaltigen Tragödie mit einem so ganz anders gearteten Werke. Nachdem er alle Stürme, alles Weh und alles Jauchzen einer übermenschlich emporlohenden Leidenschaft geschildert hatte, entwarf er jenes anheimelnde von gemütlichem Humor gewürzte Bild des deutschen Bürgertums in seiner Glanzperiode. Wir müssen die Vielseitigkeit des Künstlers bewundern, der gleich nacheinander zwei so ganz verschiedene Weltbilder zu schaffen vermochte, von denen jedes in seiner Gattung als das denkbar vollkommenste dasteht. Doch müssen wir Friedrich Nietzsche beistimmen, der in seiner Schrift „Richard Wagner in Bayreuth" sagt: „Wer sich über die Nachbarschaft des Tristan und der Meistersinger befremdet fühlen kann, hat das Leben und Wesen aller wahrhaft großen Deutschen in einem wichtigen Punkt nicht verstanden: er weiß nicht, auf welchem Grunde allein jene eigentlich und einzig deutsche Heiterkeit Luthers, Beethovens und Wagners erwachsen kann, die von den andern Völkern gar nicht verstanden wird und den jetzigen Deutschen selber abhanden gekommen scheint, jene goldhelle, durchgegohrene Mischung von Einfalt, Tiefblick der Liebe, betrachtendem Sinne und Schalkhaftigkeit, wie sie Wagner als den köstlichsten Trank allen denen eingeschenkt hat, welche tief am Leben gelitten haben und sich ihm gleichsam mit dem Lächeln der Genesenden wieder zukehren." Das Leben, die Not des Lebens, hatte Wagner den Kern der Dinge gezeigt, er hatte tief hinter und unter die Oberfläche der Dinge schauen gelernt. Nun stand er auf der Höhe, und vor seinen Blicken, wie vor denen des größten Tragöden, Shakespeares, lag nun das ganze Weltbild offen da, er konnte es nicht nur in seiner tragischen Tiefe erfassen, sondern auch lächelnd betrachten im Spiegel des Humors; denn er hatte seinen inneren Kampf gekämpft und überwunden. Die große Resignation war über ihn gekommen, und er hatte ihn erkannt, den „alten Wahn", der so bitter und so süß, den Erreger alles Großen, Edlen und Schönen, die ungestillte Sehnsucht, den nie

rastenden Trieb nach Bethätigung, — und zugleich das ewige Irren, das stete Zerrinnen aller Hoffnung, den „alten Wahn", der nur überwunden, gemeistert, „gelenkt" werden kann durch die große Entsagung. Diese große Entsagung ist aber nicht etwa asketische Weltflucht — man soll den „Wahn", den besten Freund der Menschen, nicht mit roher Hand totschlagen! — sondern Selbstüberwindung und Selbstbescheidung mitten im thätigen Leben. Der Held dieser großen Entsagung ist Hans Sachs, der „an des Wahnes Faden zu ziehn", den Wahn zu „lenken" vermag. Er ist zum Mittelpunkt von Wagners Dichtung geworden, die sich dadurch im Vergleich mit dem ersten Plan von 1845 unendlich vertieft und verinnerlicht hat. Die große Entsagung, die Selbstbescheidung des kernigen Schusterpoeten bildet die innere, die eigentliche Handlung des Stückes. Hans Sachs, der beste und begabteste der Meistersinger, die einzige Dichter- und Künstlernatur unter diesen Handwerkern, erkennt die höhere Begabung des genialen Walther Stolzing neidlos und freudig an, und indem er den Ueberschwang des jungen Poeten in die rechten Bahnen lenkt, ihn von der Nützlichkeit und Notwendigkeit vernünftiger Kunstregeln überzeugt und ihn zugleich anweist, wie er diese Regeln befolgen könne, ohne seinem freien künstlerischen Schaffen Zwang anzuthun, macht er den natürlich Begabten erst zum Künstler. Und wie er sich in seiner Kunst bescheidet und dadurch gerade als der Größere erscheint, so resigniert er auch in der Liebe, indem er den Johannistrieb, die aufkeimende Neigung zu Evchen Pogner, unterdrückt und dem feurigen Liebhaber gerade dadurch, daß er ihn vor unbesonnenen Schritten bewahrt, ans Ziel gelangen hilft. Und so bescheidet er sich schließlich auch in seinem Schusterhandwerk, obgleich er ein wahrer Dichter, eine echte Künstlernatur ist. Und das alles ist nicht etwa Schwachheit, sondern Ueberwindung, Resignation. Es geht eine stille, milde Größe von diesem bescheidenen Manne aus, und der hehre Schimmer, der ihn umgiebt, bestrahlt auch die übrigen Personen des Stückes, nicht nur Walther und Evchen, sondern auch die Meistersinger und sogar den argen Beckmesser mit milderem Lichte. Was früher „Ironie" war, hat sich dadurch, daß Hans

Sachs in den Mittelpunkt der Handlung rückte, in goldenen, gemütvollen Humor verwandelt. Wir sehen nun alle Figuren des Stückes gleichsam selber mit den Augen des Hans Sachs. Daß wir sie aber so sehen können und sehen müssen, das ist das große Wunder, das die Kunst Richard Wagners vollbringt. Der Meister vermag es, den Zuschauer zu sich emporzuheben und ihm von seinem erhabenen Standpunkte aus das Weltbild zu zeigen, so daß er es zu schauen vermag, gleich wie der Künstler selber es geschaut hat, im verklärenden Lichte des Humors.

Die erste Aufführung.

Die Meistersingerpartitur war also im Herbst 1867 vollendet worden, und der König wünschte das neue Werk so bald als möglich auf der Bühne zu sehen. Doch konnte die erste Aufführung erst im nächsten Frühjahre stattfinden. Diese erste Aufführung wurde aufs Sorgfältigste vorbereitet. Das Orchester des Münchener Hoftheaters war durch die Aufführungen des „Tristan" und eine Musteraufführung des „Lohengrin" in dem neuen Stil genügend vorgeschult. Zudem war es auf 80 Mann verstärkt worden. Auch hatte man einzelne ältere Musiker durch jüngere Kräfte ersetzt. Dem Meister standen treffliche Gehilfen zur Seite. Hans von Bülow stand am Dirigentenpult und Hans Richter figurierte als Chordirektor. Es wurde von allen Beteiligten mit größtem Eifer und mit wahrer Begeisterung gearbeitet. Hans Richter hielt nicht weniger als 66 Chorproben ab. Wer sich eingehender über die denkwürdige erste Meistersingeraufführung (am 21. Juni 1868) und die ihr vorangegangenen Proben unterrichten will, findet hochinteressante Einzelheiten in Ludwig Nohls „Musikalischem Skizzenbuche zur Kenntnis der Opernzustände der Gegenwart" (1869). Wir können hier nur das Wesentlichste mitteilen. Wagner selbst war bei der Einstudierung und Inscenierung natürlich die Seele des

Ganzen. Er war überall zu gleicher Zeit. Unablässig war er bemüht, den Sängern die richtigen Stellungen und Gebärden vorzumimen; denn gerade bei einer Oper wie die Meistersinger, wo „fast jeder Schritt, jedes Kopfschütteln, jede Handbewegung, jede Thüröffnung musikalisch illustriert ist", mußte es von größter Wichtigkeit sein, daß Musik und Gebärden jeweilen richtig zusammenklappten. Diese Art der Darstellung war aber für die Sänger der damaligen Zeit noch etwas völlig Neues, und es mag Wagner Mühe genug gekostet haben, die Darsteller — selbst wenn sie den besten Willen hatten — mit seinen Intentionen völlig vertraut zu machen. Doch unterstützte ihn bei dieser Arbeit die bezwingende Macht seiner Persönlichkeit, die allen Mitwirkenden wahre Begeisterung für das Werk einzuflößen vermochte, und nicht zum geringsten auch sein außergewöhnlich starkes — schauspielerisches Talent. „So zeigte er", — erzählt Nohl — „dem durch Sachsens Gesang und Merkerschläge am Ende zur Raserei gebrachten Ständchensänger Beckmesser, auf welche Art er plötzlich vor den „tückisch-frechen" Schuster hinzuspringen habe, es war förmlich ein tigerartig zuckend heftiger Satz, den er that, und Herr Hölzel (der Darsteller des Beckmesser) hatte lange Wege, dies auch nur entfernt so drastisch anschaulich zu machen." Eine äußerst anschauliche Darstellung dieser Proben finden wir an anderer Stelle: „Nur wenn Fräulein Mallinger (Evchen) singt, pausiert Wagner zuweilen in seinen Vorschriften, horcht mit sichtbarem Vergnügen, trippelt dann, die eine Hand in der Hosentasche, mit kurzen Schritten auf und ab, und setzt sich auf den Stuhl, der neben dem Souffleurkasten steht, befriedigt und vergnügt mit dem Kopfe nickend, und mit dem ganzen Gesichte lächelnd. Gefällt ihm aber vom Orchester etwas nicht, was nicht selten vorkommt, so schnellt er, wie von einer Schlange gebissen, auf, klatscht mit den Händen, Bülow klopft ab, und Wagner ruft ins Orchester: Piano, meine Herren, Piano! Das muß leise, leise, leise, wie aus einer anderen Welt herüberklingen! — und das Orchester beginnt aufs neue. Noch mehr Piano! ruft Wagner, und macht dazu eine entsprechende Handbewegung; so, so, so — gut,

gut, gut — sehr schöne." Den Proben hatten außer den Mitwirkenden noch verschiedene Berühmtheiten beigewohnt (darunter Dingelstedt, Hülsen, Pasdeloup, Kalliwoda, Niemann, Tischatschek, Tausig, Pauline Viardot-Garcia, Turgenieff, Hanslick etc.).

Am Ende der Proben dankte Wagner den Mitwirkenden mit bewegten Worten, und die Künstler wiederum suchten ihm ihre Dankbarkeit und ihre Begeisterung auszudrücken. Die erste Aufführung am 21. Juni 1868 entsprach völlig den darauf gesetzten Erwartungen und übertraf sie sogar. Es muß eine in allen ihren Einzelheiten wunderbar abgerundete Vorstellung gewesen sein; denn nicht nur die Augenzeugen sind des Lobes voll, auch Wagner selbst hat sich später in den Ausdrücken höchster Anerkennung darüber ausgesprochen. Wagner saß während der Aufführung an der Seite des Königs in der sogenannten „Kaiserloge". Als nun die Beifallsstürme das Haus durchbrausten, forderte ihn der König selbst auf, sich zu zeigen, und er verbeugte sich von der königlichen Loge aus. Das gab den Gegnern natürlich wieder Stoff zu kleinlichen Schmähungen; die Erbärmlichkeit sprach von Taktlosigkeit und Selbstüberhebung.

Der Eindruck der Meistersinger war tief und nachhaltig. Das Werk ging relativ schneller über die Bühnen als Wagners frühere Opern. Schon im Jahre 1869 wurden sie in Dresden, Dessau, Karlsruhe, Mannheim und Weimar, und 1870 in Hannover, Wien, Königsberg und Berlin aufgeführt. Und überall gewannen sie sich Freunde und der neuen Kunst neue begeisterte Anhänger. Wagner hatte diesmal mit dem deutschen thränenlächelnden Humor und mit der innigen deutschen Gemütstiefe den Sieg davon getragen.

Der Meistergesang.

Wagner führt uns in seinen „Meistersingern" in das Nürnberg des sechzehnten Jahrhunderts und in den Kreis jener biedern, ehrenfesten Handwerker, die ihren prosaischen Beruf durch die Pflege der Kunst zu verschönern suchten und sich deshalb „Liebhaber des teutschen Meistergesanges" nannten. Er schildert das historische Milieu mit außerordentlicher Treue und zugleich als echter Künstler. Besonders mit den Einrichtungen und Regeln der Nürnberger Meistersingerzunft zeigt er sich sehr vertraut. Als Quelle mag ihm dabei die Abhandlung von Joh. Christoph Wagenseil: „Von der Meistersinger origine, praestantia, utilitate et institutis" gedient haben, die der im Jahre 1697 in Altdorf erschienenen Nürnberger Chronik (De civitate Norib.) angehängt ist. Andere alte Quellen sind: „Gründlicher Bericht des deutschen Meistergesanges" von Adam Puschmann von Görlitz 1574. (Neudruck, Halle 1888); und Cyriacus Spangenberg: „Von der kunst der musica, auch vom auffkommen der meistersänger (Straßburger Manuscript von 1598; herausgegeben in Nr. XLII der Publ. des Litter. Vereins, Stuttgart). Neuere Werke: J. Grimm: „Ueber den altdeutschen Meistergesang" (Göttingen 1811) und F. Schnorr von Carolsfeld: „Zur Geschichte des deutschen Meistergesanges" (Berlin 1872). Welche Quellen Wagner direkt benutzt hat, wissen wir nicht, doch zeigt er sich über alle Einzelheiten des Meistergesanges unterrichtet, und sein ganzes reiches historisches Wissen hat er in seine Textdichtung verwoben. Bei der Menge von Einzelheiten und Absonderlichkeiten, die gerade dieser Stoff darbietet, lag die Gefahr nahe, das Textbuch in allzudoktrinärer Weise mit Gelehrsamkeit, litterarischen Details und allerhand kulturgeschichtlichem Kleinkram zu überladen. Wagner ist der Gefahr, statt eines dramatischen Gedichtes ein germanistisches Kolleg zu liefern, glücklich entgangen, indem er in echt künstlerischer Weise und mit außerordentlichem Geschick den ganzen wissenschaftlichen und litterarischen Ballast in

lebendige Handlung umsetzte. Es wird uns nichts lehrhaft vorgetragen, sondern wir werden mit dem Thun und Treiben der Meistersinger und mit allen Absonderlichkeiten ihrer Zunft allein dadurch vertraut, daß wir im Drama alles selber mit erleben. Und wo es doch einmal nicht ohne Dozieren abgeht, da weiß der fröhliche Humor die Scene zu beleben, wie z. B. bei den Stellen, wo David dem Ritter die Meisterregeln erklärt. Wir werden durch die Handlung des Stückes so genau über alles und jedes unterrichtet, daß wir, trotzdem wir uns in einer uns völlig fremden Welt befinden, doch keines Kommentares bedürfen. Wir brauchen also auch hier nur noch einige wenige Notizen über den Meistergesang nachzutragen, die vielleicht noch zum besseren Verständnis einzelner Situationen und der ganzen Handlung beitragen können.

Mit dem Verfall des Rittertums ging die Kunst des ritterlichen Minnesanges mehr und mehr auf die Bürger der Städte und die ehrsamen Handwerker über. Nicht zum Vorteil der Kunst, denn die wackeren Handwerksmeister betrieben zwar das Dichten und Singen mit großem Eifer und mit peinlichem Ernst, aber wenn sie sich auch noch so sehr um ihre Reime und Weisen mühten, so fehlte es ihnen an Phantasie, an Schwung und Begeisterung. So „wurde der ritterliche Minnesang zum zunftmäßigen kleinbürgerlichen Meistergesange; aus der blühenden Rose entwickelte sich die magere, dürre Frucht der Hagebutte" (Ambros). Die Meistersinger selber betrachteten sich als die rechtmäßigen Erben der ritterlichen Minnesängerkunst und zählten einige der berühmtesten mittelalterlichen Minnesänger zu den Gründern ihrer Zunft, allerdings in ganz unklarer und legendenhafter Weise, indem sie Dichter, die zu ganz verschiedenen Zeiten gelebt haben, kühn als Zeitgenossen zusammenwarfen. Eine mythische Tradition erzählte, daß „schon in Gegenwart Kaiser Otto's des Ersten und Bapst Leo's des Achten zwölf Meister und Dichter aus Teutzschland in Pavia mit Prob und Composition berühmt bestanden, daruff ihnen Kaiser Otto und Bapst Leo Brieff und Siegel geben und sie mit einer güldin Cron verehrt, darumb sie singen sollten und solche Kunst

im ganzen römischen Reich Teutscher Nation ausbreiten sollten." Diese zwölf Meister sollten die Kunst erfunden haben. Nach Wagenseil hießen sie:

Heinrich Frauenlob, der heiligen Schrift Doctor zu Mainz;
Heinrich Mögling, der heiligen Schrift Doctor zu Prag;
Nicolaus Klingsohr, der freien Künste Magister;
der starke Poppo, sonsten auch der starke Poppser genannt, ein Glasbrenner;
Walter von der Vogelweid, ein Landherr aus Behmen;
Wolfgang Rohn oder Rahn, ein Ritter (wohl Wolf Rahn = Wolfram von Eschenbach);
Hanns Ludwig Marner, ein Edelmann;
Barthel Regenbogen, ein Schmied;
Sigmar der Weise, sonst der Römer von Zwickau genannt (entspricht wohl Reinmar von Zweter);
Conrad Geiger, den andere Jäger nennen, von Würzburg, ein Musikant;
N. Cantzler, ein Tischler; und
Stefan Stoll, sonst der alte Stoll genannt, ein Seiler.

Schon die Zusammenstellung dieser Namen — besonders wenn man sie noch gar in die Zeit Ottos I., also ins 10. Jahrhundert versetzt! — beweist, daß die braven Meistersinger sich nur noch eine sehr vage und undeutliche Vorstellung von ihren ritterlichen Vorgängern zu machen vermochten. Was diese in Wirklichkeit als Dichter geleistet haben, davon hatten sie wohl keine Ahnung mehr. Auch die Meistertöne, die den alten Minnesängern zugeschrieben wurden, und die in der Meistersingerzunft Geltung hatten, wie z. B. der „Kreuzton Walters von der Vogelweide", der „Prophetentanz Marners", der „abgespitzte Ton Conrads von Würzburg", „die fröhliche Morgenweise Heinrichs von Offterdingen", ja selbst die vielen Frauenlob zugeschriebenen Töne (der lange, grüne, zarte, überzarte Ton, der vergessne Ton, der Spiegelton, die Zugweis', die Hagenblütenweise Frauenlobs) stammen wohl nicht von den bezeichneten Sängern her, sondern sind handwerksmäßige Produkte späterer Meistersinger. — Wenn wir den Ursprung des Meistergesanges aller Zunftlegenden ent-

kleiden sollen, so müssen wir auf die spätere Ausgestaltung des Minnesanges zurückgehen. Hier hatten sich in der Zeit nach Walter von der Vogelweide zwei Richtungen immer deutlicher ausgeprägt: einerseits ein derber, auf das Bäurische gerichteter Realismus, der zur Dörperpoesie und zum bäurischen Tanzlied eines Neidhart von Reuenthal, Tannhäuser u. a. führte; und andererseits eine mehr auf religiösen Mysticismus, philosophische Spekulation und theologische Gelehrsamkeit ausgehende Richtung, die sich zum Teil an die Spruchdichtung Walters und an den Mysticismus Wolframs anschließt und in Reinmar von Zweter ihren Hauptvertreter fand. Diese „gelehrte Richtung" wurde hauptsächlich von den bürgerlichen Berufsdichtern, den bürgerlichen „Fahrenden" gepflegt, die sich durch solche Gelehrsamkeit den adeligen Dichtern ebenbürtig und womöglich überlegen zeigen wollten. Wenn bei den genannten ritterlichen Sängern die Spruchdichtung oder die moralisierende und philosophierende Lyrik als Niederschlag eigener Lebenserfahrung und einer persönlichen Weltanschauung gelten muß, so ist bei den nachfolgenden bürgerlichen Sängern die Gelehrsamkeit Selbstzweck und wird infolgedessen aufdringlich hervorgekehrt. So schon bei Marner, der als bürgerlich-gelehrter Vagant das Land durchzog, weltliche und geistliche Gönner in deutschen und lateinischen Gedichten ansang und mit seinen theologischen und — allerdings sehr seltsamen — naturgeschichtlichen Kenntnissen prunkte. Aehnliche Spruchdichter waren der Kanzler und Meister Boppe, beide, wie auch der Marner, süddeutscher Herkunft, ferner der aus Norddeutschland stammende Regenbogen. Der fruchtbarste und berühmteste unter diesen Dichtern war Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob. Er durchzog zwischen 1273 und 1311 ganz Deutschland als fahrender Berufssänger, ließ sich dann 1311 in Mainz nieder, wo er 1318 starb und der Sage nach von Frauen zu Grabe getragen wurde. Er war nicht Theologe oder gar Doktor der Theologie, wozu ihn die Ueberlieferung der Meistersinger machte, that sich aber

unendlich viel auf sein Wissen zugute, das er überall in aufdringlicher Weise hervorzukehren suchte. Mit der Gelehrsamkeit des Inhalts geht Hand in Hand die Gelehrsamkeit der äußeren Form seiner Gedichte, die vielfach recht erkünstelt ist. Er hatte eine sehr große Meinung von sich selber und seiner Kunst und glaubte, daß er die berühmten alten Minnesänger, einen Walter oder einen Wolfram, weit übertreffe, die er für oberflächliche Dichter hielt, weil sie weniger Gelehrsamkeit auskramten. Als Frauenlob in Mainz ansässig war, hat er nachweislich andere in der Kunst des Gesanges unterrichtet und so eine Art Dichter- und Sängerschule gegründet, in der bereits „Wettsingen" abgehalten wurden, wie sie auch schon früher unter konkurrierenden Sängern üblich gewesen waren. Diese Mainzer Sängerschule kann, obgleich sie ursprünglich keineswegs zunftmäßig abgeschlossen war, in gewissem Sinne als die erste Meistersingerschule gelten, wie denn auch die zuletzt genannten bürgerlich-gelehrten Dichter als die Begründer des Meistergesanges angesehn werden können. Der Meistergesang ist eben nicht einmal plötzlich „gegründet" worden, sondern er hat sich in der angedeuteten Weise allmählich aus dem ritterlichen Minnegesang entwickelt. Schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts tritt mit den ersten bürgerlichen Minnesängern, die sich das adelige Prädikat „Herr" nicht zulegen konnten, die Bezeichnung „Meister" und „Meistersinger" auf; darunter verstand man aber noch keine Meistersinger im späteren zunftmäßigen Sinne, sondern die bürgerlichen Berufdichter im Gegensatz zu den adeligen, die aber gerade so wie diese an den Höfen und in den Städten herumzogen. Die Bezeichnung „Meister" wurde dann auch, vielleicht mit einer gewissen Absichtlichkeit, mit dem Magister-Grad der Hochschulen verwechselt, und so avancierten einzelne alte „Meistersinger", wenigstens in der Sage, zu Magistern der freien Künste oder gar zu Doktoren der Theologie. — Im Jahre 1387 verlieh Kaiser Karl IV. den Mainzer Meistersingern Wappenrecht und Freibrief. Im 14. Jahrhundert traten dann auch seßhafte Bürger in die Singschulen ein, die ihr Handwerk

nicht aufgaben und die „holdselige Kunst" nur nebenbei, gleichsam zur Erholung pflegten. Dadurch „verbürgerlichte" — ja man kann sagen „verphilisterte" — sich die Kunst vollends. Im folgenden Jahrhundert verschwanden die eigentlichen Berufsänger aus den Schulen, die sich nun immer zünftiger abschlossen und mit absonderlichen Gesetzen und Schulregeln umgaben. — Von Mainz aus verbreitete sich der Meistergesang nach Frankfurt, Colmar, Würzburg, Zwickau, Prag. Im nächsten Jahrhundert blühte er in den freien Reichsstädten Straßburg, Augsburg, Nürnberg, etwas später auch in Regensburg, Ulm, München, Dresden und drang im 16. Jahrhundert bis an die Ostgrenze des Reiches, nach Breslau, Iglau (in Mähren) und Danzig vor. Die berühmtesten Meistersingerschulen aber bestanden neben Mainz in Nürnberg, Augsburg, Ulm und Straßburg. In Nürnberg erlosch der Meistergesang nach dem dreißigjährigen Kriege, in Straßburg im 18. Jahrhundert; und die Ulmer Singschule bestand gar bis zum Jahre 1839, wo die vier letzten Mitglieder Innungszeichen, Bücher und Fahne dem Ulmer Liederkranz übergaben. Im Jahre 1852 lebte in Memmingen noch der Obmann einer Meistersingergenossenschaft, der noch eine „Grün Veneris Lustgartenweis", den „langen Maienschein" und die „Härtfelderweis", vorzutragen wußte, mit denen er seiner Zeit vor den Merkern die Prüfung bestanden hatte.

Je enger die Meistersinger sich zunftmäßig abschlossen, um so mehr entschwand die Poesie aus den Singschulen. Man dichtete nicht mehr, man reimte nur noch. Es kam nicht darauf an, irgend einen Stoff poetisch zu bearbeiten, sondern nur darauf, ihn, so wie er war, in Verse zu bringen. Nicht der Sinn galt, sondern allein das Wort. Die Gelehrsamkeit und Vielwisserei der Vorgänger wurde zur absonderlichen Karikatur verknöchert. Hauptstoff der Darstellung war die Bibel. Daß am „Worte Gottes", wo jeder Buchstabe heilig war, nichts geändert werden durfte, war selbstverständlich. Der Merker wachte streng darüber, daß in dem Gedichte alles genau dem Bibeltexte

entsprach; hinzugedichtet durfte nichts werden und nichts weggelassen. Zum Beginn des Gedichtes wird die Stelle der „Geschrift" oft pedantisch und umständlich zitiert: Der Sänger beginnt z. B.:

„Genesis am zwanzigsten uns bericht:
Wie Jakob floh vor sein Bruder Esau entwicht"

oder:

„In heiligen Matheo klar
am fünfzehnden man
lesen kann: wie für Christo dar
die schrifftgelehrten dratten fortan"

oder:

„In der Offenbarung Johannis haben wir
das leset Ir
an dem zwelfften gar mechtig
ein schönes Bild fürtrechtig" 2c.

Daß auf diese Art alle Poesie entschwinden mußte, ist klar. Mit den weltlichen Stoffen verhielt es sich nicht viel besser. Auch hier mußte der Quelle sklavisch gefolgt werden und höchstens schwang sich der Dichter zu einer trockenen, spießbürgerlichen Moral und Nutzanwendung auf.

Alle Sorgfalt wurde nur auf die Form verwandt; und auf die Form und ihre Pflege bezogen sich auch alle Einrichtungen der Zunft. Als Vorbild galten immer noch die ursprünglichen Formen des Minnesangs. Die dichterische Form war die alte dreiteilige Strophe, der „Bar", bestehend aus zwei gleichen „Stollen" und ungleichem „Abgesang", wie er aus den Liedern der Minnesänger bekannt ist. Nur war der Sinn für schönes Ebenmaß geschwunden; die Form wurde verkünstelt und zur Karikatur verzerrt. Strophenungeheuer entstanden von 34, ja sogar von 122 Verszeilen, und in vertrakten Reimereien ging man beinahe über die Grenze des Möglichen hinaus Hier eine solche Meisterstrophe:

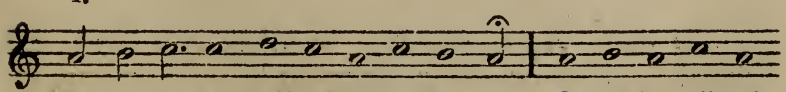
Wilt du mit gmach ein sach
nach nutz, on schmutz angreiffen, reiffen:
halt rat zuvor mit fug;
dann wer zur that on rath und weyl
mit eyl will tringen — glingen
muß ihm spat genug.

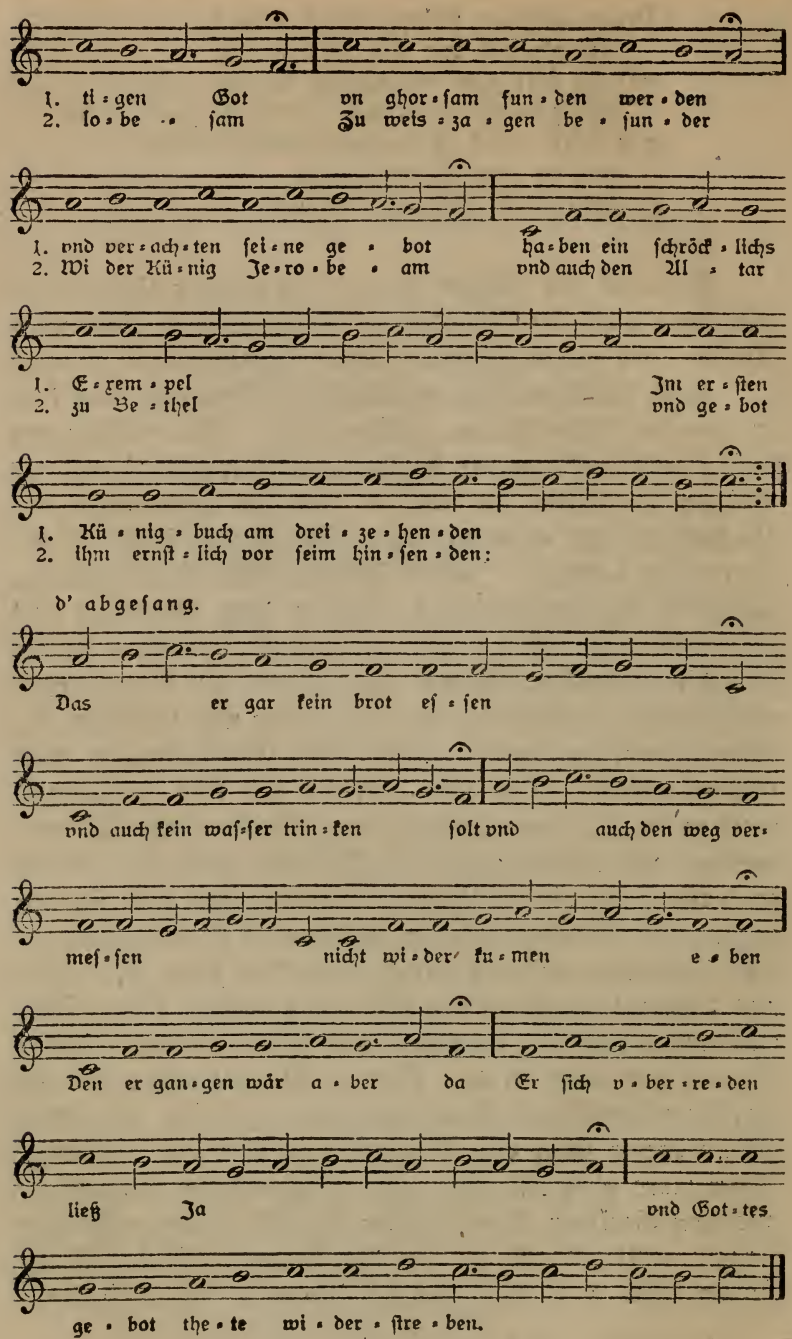
Drum langsam schleyß, neyß, scheyß
nit ab, hab vor gut acht, tracht
wie du fort zum ort wölleſt truken, truken,
mit gewaldt baldt wär umbsunſt gunſt, kunſt
und ſterk, merk ob du nicht mögſt werden
viel zu ſchwach, eyl gmach
das du nit kriegeſt ungemach.

Das galt für höchſte Kunſt. In ſolchen Reimſpielereien war auch der Nürnberger Stadtſchreiber Beckmeſſer Meiſter, wie ein von ihm verfaßtes Neujahrslied beweiſt.

Auch die Form des muſikaliſchen Vortrags war derjenigen der Minneſänger nachgebildet. Wir müſſen uns dieſe Meiſtergeſänge als begleitungsloſen pſallodierenden Geſang vorſtellen, der an die Art des gregorianiſchen Kirchengeſangs erinnert, ohne jedoch die Kraft dieſes letzteren zu beſitzen. In der Blütezeit des Minnegeſangs mag ſich der recitativiſche Geſang dem Wortſinn und jedenfalls dem Sprachaccent angepaßt haben — ſcheint doch die dreiteilige Strophe, der „Bar", direkt aus einem muſikaliſchen Bedürfnis und aus einem muſikaliſchen Gebilde hervorgegangen —; bei den Meiſterſingern aber exiſtiert zwiſchen Text und Melodie gar kein Zuſammenhang mehr. Zu den vorhandenen „Weiſen" und „Tönen" werden erſt nachträglich die Gedichte gemacht. Dabei wird kaum auf ein richtiges Zuſammenfallen von Sprachaccent und Melodie geſehen, geſchweige denn auf eigentliche Deklamation oder gar darauf, daß Sinn, Charakter und Stimmungsgehalt des Gedichtes mit der Weiſe übereinſtimmen müſſen. So etwas kam den ehrſamen Meiſterſingern gar nicht in den Sinn. Es war alles nur ein handwerksmäßiges Rechenexempel. Beſſer als lange Erklärungen mag ein Beiſpiel dieſe Art des Geſanges illuſtrieren: eine Strophe „Im grünen thon Frauenlob" aus den Berliner Handſchriften der Nürnberger Meiſterſinger. (Abgedruckt in von der Hagens Werk „Minneſinger" Bd. 4, S. 927 und bei Ambros, Bd. 2, S. 287.)

1.





Je mehr der Meistersang in Wort und Weise der Künstelei verfiel, ein um so strengerer Regelzwang machte sich geltend. Die vielen Regeln, die der Meistersinger

beim Bau und Vortrag seiner Verse und Melodien zu beachten hatte, wurden in der sogenannten „Tabulatur" zusammengestellt. In 32 Hauptfehlern konnte man gegen diese Tabulatur sündigen. Die wichtigsten dieser Regeln und die hauptsächlichsten Verstöße dagegen schildert Wagner selbst in ergötzlichster Weise in seinem Meistersingertexte, so daß wir hier nicht näher darauf einzugehen brauchen. Wir werden darauf, wie auf die krausen Kunstausdrücke der Zunft, bei Betrachtung der betreffenden Scenen zurückkommen.

Den Zunftvorstand bildeten der Obermeister, der Kronenmeister, der Merkmeister mit seinen Merkern, der Büchsenmeister (Kassierer) und der Schlüsselmeister (Verwalter). Die Zunftgenossen waren in fünf Grade abgestuft. Der Anfänger, der sich erst mit den Regeln der Tabulatur vertraut machte, hieß Schüler; wer die Regeln der Tabulatur inne hatte, wurde Schulfreund genannt. Wer mindestens vier in der Schule anerkannte Töne (Melodien) auswendig singen konnte, ohne irgend etwas Selbständiges dazu zu erfinden, war ein Singer. Der Singer, der zu einem anerkannten Tone einen neuen von den Merkern geprüften und für gut befundenen Text verfaßte, avancierte zum Dichter; und der Dichter, schließlich, der einen neuen Ton erfand, der allen Regeln entsprach, stieg zum Meister auf. War die neu erfundene Melodie, die sich nicht so weit, als vier Silben sich erstreckten, mit einem anderen schon vorhandenen Ton berühren durfte, von den Merkern für gut und fehlerfrei erklärt worden, so gab ihr der Meister in Gegenwart von zwei „Gevattern" einen „ehrlichen und nicht verächtlichen Namen". Diese Namen sind recht kraus und verwunderlich. Wagner hat schon selbst eine hübsche Blumenlese solcher Melodiebezeichnungen angeführt. Hier sei noch ein weiteres Sträußchen zusammengestellt. Einzelne Töne wurden nach ihren Erfindern genannt, so: „Marners Hofton", „der Hofton Tannhäusers", „der rote Ton Peter Zwingers", „der Blütenton Frauenlobs", „der abgeschiedene Ton Lienhard Nunnenbecks", „Hans Sachsens Spruchweis", „die goldene Bosamentenweis" (von einem Posamentierer erfunden), „die verdrehte Friedweis" (von Balthasar Friedel), „die traurige Sem-

melweis" (von Endres Semmelhofer); andere Namen wurden dem Pflanzenreich entnommen: „die gestreift Safranblümleinweis", „die gesprengte Negeleinweis", „die ausgebreitete Sonnenblumenweis", „die Beerweis", „die rote Nußblütweis", „die gelbe Lilienweis", „die spitzige Palmweis"; das Tierreich war mit der „Fettdachsweis", der „fröhlichen Hermelweis", der „hochsteigenden Adlerweis", der „Froschweis", der „Kälberweis", der „verschalkten Fuchsweis", der „kurzen" und der „geschwänzten Affenweis" und der „Schneckenweis" sinnig vertreten; an das Kriegswesen erinnerten die „spitzige Pfeilweis", die „offene Helmweis" und die „heftige Granatkugelweis"; von gelehrter Bildung zeugten „Orphei Klagweis", „Cliospofaunenweis" und „Cupidos Handbogenweis"; den Schluß mögen die „geblümte Paradiesweis", die „blaue Feuerflammenweis", die „Jungfrauenweis", der „verirrte Ton", der „überzarte Ton", die „warme Winterweis", „Blasii Luftweis" und der „gläserne Halbkrügelton" bilden. Man sieht, die braven Meister haben bei der Taufe ihrer Geisteskinder ihre Phantasie wacker angestrengt. Die vier berühmtesten Melodien waren „der lange Ton Heinrich Müglins", „der lange Ton Heinrich Frauenlobs", „der lange Ton Konrad (oder Ludwig) Marners" und „der lange Ton Barthel Regenbogens". Sie hießen „die vier gekrönten Töne", und jeder Meister mußte sie singen können.

Die Versammlungen der Meistersinger und ihre öffentlichen Vorstellungen fanden im Rathaus, auf Zunftstuben, oder — wenigstens in Nürnberg — meistens in einer Kirche statt, Sonntags nach dem Nachmittagsgottesdienst. Es gab zweierlei Veranstaltungen: das „Freisingen" und die eigentliche Singschule oder das „Hauptsingen". Beim Freisingen konnten auch Nichtmitglieder auftreten; auch war die Stoffwahl freier, es konnten weltliche, ja sogar scherzhafte Stoffe gewählt werden, wenn sie nicht gegen die gute Sitte verstießen, und es wurde nicht „gemerkt", d. h. die Fehler wurden nicht offiziell notiert. Beim Hauptsingen dagegen durften sich nur zünftige Sänger hören lassen, es durften nur biblische Stoffe behandelt werden, und das „Gemerk" trat in Thätigkeit. Auf einem mit Vorhängen umhangenen Ge-

rüst, so daß sie den Blicken des Publikums und des Sängers entzogen waren, nahmen die vier Merker Platz, die aufzupassen hatten, daß der Sänger gegen keine der vielen Regeln verstoße, und da das Geschäft ziemlich kompliziert war, so war strikte Arbeitsteilung eingeführt. Der eine Merker achtete darauf, daß kein unreiner oder sonstwie fehlerhafter Reim durchschlüpfe, der andere prüfte das Versmaß nach den Regeln der Tabulatur, der dritte mußte den musikalischen Vortrag überwachen, daß der Sänger nicht zu hoch oder zu tief sang („mundierte"), den „Vorklang" vermied, den Ton nicht veränderte, die „Blumen" (Verzierungen, Koloraturen) richtig herausbrachte u. s. w.; und der vierte hatte die Bibel vor sich aufgeschlagen und las den Text sorgfältig nach, damit alles, was gesungen wurde, genau den Worten der „Geschrift" entsprach.

Der Sänger selbst mußte sich beim Vortrag in den „Singestuhl", eine kleine Kanzel, setzen und hier auswendig singen. Eine alte Abbildung zeigt uns den Sänger auf seiner Kanzel mit zum Singen gespitztem Mund und aufwärts gerichtetem Blick, den Hut steif vor sich hin haltend, während die vier Merker im verhängten Gemerk um einen Tisch herum sitzen und ihres Amtes walten. — Wer eine gewisse Anzahl Fehler machte, hatte „versungen"; wer aus dem Text kam, „irre wurde", mußte aufhören. Die Fehler wurden mit den in der Tabulatur festgesetzten Strafen gebüßt. Wer am „glattesten" bestanden hatte, erhielt den ersten Preis, das sogenannte „Gehenke", oder den „Davidsgewinner", eine Halskette mit Medaillen; der Zweitbeste erhielt ein Kränzlein von seidenen Blumen. Beide Preise wurden nicht geschenkt, sondern nur für den betreffenden Tag verliehen. Doch wurden manchmal auch solidere Gaben versungen: Geld, Löffel, zinnerne Teller u. s. w.

Mit den Meistersingern starb die ganz und gar zum dürrsten Formalismus vertrocknete mittelalterliche Kunsttradition ab. Aus der Nürnberger Meistersingerzunft aber ging der bedeutendste und vielseitigste deutsche Dichter des sechzehnten Jahrhunderts hervor: Hans Sachs, der durch die Verbindung der alten Traditionen mit den neuen Ideen der Renaissance und des Refor-

mationszeitalters die Dichtkunst aus den Banden der Unnatur gerettet und wiederum auf gesunden volkstümlichen Boden verpflanzt hat.

Hans Sachs.

Hans Sachs wurde am 5. November 1494 in Nürnberg als Sohn eines Schneidermeisters geboren. Er erhielt die gut bürgerliche Erziehung der damaligen Zeit. Er besuchte die sogenannte Lateinschule, wo sogar auch Unterricht im Griechischen erteilt wurde. Doch hatte er kaum die Absicht, ein Gelehrter zu werden, und als er mit fünfzehn Jahren bei einem Schuster in die Lehre trat, hat er wohl die Schulweisheit bald genug wieder verschwitzt. Dennoch verdankte er der Schule gewiß manche Anregung, und wenn er auch kein großer Lateiner war, so interessierte er sich sein ganzes Leben lang für die Schriften des Altertums, die ihm in Uebersetzungen zugänglich waren. Jedenfalls hat die Schule den soliden Grund zu seiner umfassenden Bildung gelegt, die er sich allerdings erst später durch eigene Beobachtung und durch die Schule des Lebens aneignete. Von Jugend an aber zeigte er Interesse für die volkstümliche Dichtung, wie sie in Nürnberg um die Mitte und gegen Ende des 15. Jahrhunderts in den Reimsprüchen, Schwänken und Fastnachtspielen des Hans Rosenplüt und des Hans Folz zu Tage trat. Schon während seiner Lehrzeit ließ er sich durch den Weber Lienhard Nunnenpeck in die Meistersingerkunst einführen, und als er als junger Schustergeselle auf die Wanderschaft ging und in den Jahren 1511 bis 1516 Franken, Bayern und die Rheinlande durchzog, suchte er überall die Singschulen auf und war eifrig bemüht, sich in seiner Kunst fortzubilden. Eine ernstlichere Liebesgeschichte scheint schon seine jungen Jahre verschönt und — getrübt zu haben; denn schon in seinen frühesten Gedichten, in der poetischen Erzählung „Lorenzo und Lisabeta" (nach einer Novelle des Decamerone) und seinen Fastnachtsspielen „Das Hofgesind Veneris" und „von der Eygenschafft der Lieb" sucht er vor den schlimmen und schmerzlichen Folgen der Liebe zu

warnen. Im Jahre 1519 verheiratete er sich mit Kunigunde Kreutzer, mit der er über 40 Jahre lang in glücklicher Ehe lebte, und die er nach ihrem im Jahre 1560 erfolgten Tode aufrichtig betrauerte. Doch dauerte sein Witwerstand nicht lange. Schon nach anderthalb Jahren verheiratete er sich zum zweiten Male mit Barbara Harscherin, einer jungen Witwe, die ihm Lenz und Sonnenschein in sein verödetes Heim zurückbrachte.

Die Nürnberger Meistersingerschule hatte Hans Sachs ihre hohe Blüte zu verdanken. Als er aus der Fremde zurückkehrte, waren Reibereien und Streitigkeiten unter den Mitgliedern ausgebrochen. Seinem ruhigen, freundlichen Wesen gelang es, die Zwistigkeiten beizulegen, hauptsächlich auch dadurch, daß er darauf hinwirkte, die Spott- und Streitgedichte, wie sie unter den Sängern üblich waren, die „Straffer" und „Reitzer" aus der Singschule zu verbannen. Und als die Nürnberger Meistersingerzunft mehr und mehr erstarkte, blieb Hans Sachs nicht nur das fruchtbarste, sondern auch das angesehenste ihrer Mitglieder; seine Lieder und Gedichte erlangten die größte Verbreitung.

Die dichterische Bedeutung Hans Sachs' liegt jedoch nicht in seinen eigentlichen, für die Schule verfaßten Meistergedichten, sondern in denjenigen Dichtungen, wo er sich frei von dem engen Regelzwang der Zunft ergehen konnte, in seinen Sprüchen oder „spruchweise", d. h. in kurzen Reimpaaren (sogenannten Knittelversen) abgefaßten Erzählungen, Schwänken und Fastnachtspielen. Wie fein weiß er hier zu beobachten, wie trefflich und sicher zu zeichnen. Ob er die altbekannten Stoffe vom fahrenden Schüler, vom geprellten Bauer, vom eifersüchtigen Ehemann, lüsternen Pfaffen u. s. w. behandelt, oder ob er keck in die Zustände der eigenen Zeit hineingreift und in seinen Prosagesprächen mit ebensoviel Schlagfertigkeit als schalkhaftem Humor den katholischen Geistlichen, aber auch den protestantischen Werkheiligen den Text liest; oder ob er sich gar mit mehr gutem Willen als Geschick an antike Stoffe wagt und uns eine Lucretia, einen Oedipus und andere Gestalten des Altertums vorführt, überall blickt uns das gute ehrliche Gesicht und das helle klare Künstlerauge des merkwürdigen Mannes

entgegen, hinter dessen Bescheidenheit sich so viel gerader Verstand und so unendlich viel Herzensgüte verbarg. Wer kennt sie nicht, die köstliche Erzählung von Sankt Peter mit der Gais, das „Narrenschneiden", das „heiß' Eisen", die „Frau Wahrheit, die niemand herbergen will", den „fahrenden Schüler im Paradies", „die ungleichen Kinder Adam und Evae", mit denen der freundschaftlich bei den Eltern zu Besuch weilende liebe Gott Kinderlehre hält und sie in Luthers Katechismus examiniert, und alle die zahlreichen anderen Spiele und Schwänke? Aber erst wenn man sie mit den ähnlichen Produkten der früheren Nürnberger Dichter vergleicht, kann man ihren wahren Wert schätzen und den großen Abstand zwischen Hans Sachs und seinen Vorgängern abmessen. Statt der rohen und manchmal recht unflätigen Späße und plumpen Uebertreibungen herrscht in Hans Sachs' Dichtungen hoher sittlicher Ernst, aufs liebenswürdigste gemildert durch einen geläuterten, man möchte fast sagen: vornehmen Humor. Manche seiner Dichtungen zeigen jene eigentümliche Mischung von derber Geradheit und zartester Innigkeit, wie sie uns aus den schönsten Blättern Albrecht Dürers entgegenleuchtet. Viele Gedichte Hans Sachsens, besonders seine Reimsprüche und kleineren lehrhaften oder satirischen Gedichte, wurden schon frühzeitig als sogenannte „fliegende Blätter" gedruckt und fanden auch außerhalb Nürnbergs große Verbreitung. Die größte Popularität aber erlangte Hans Sachs durch seine Gedichte und Schriften, in denen er die Reformation feierte oder verteidigte, und vor allen anderen durch das Gedicht, in welchem er mit dem großen Reformator zugleich die neue Zeit jubelnd begrüßte. und das bald weit und breit von allen Lippen klang: die „wittembergisch Nachtigall". Das Gedicht beginnt mit den Versen:

„Wacht auf, es nahent gen dem Tag!
Ich hör singen im grünen Hag
ein wunnikliche Nachtigal,
ir Stimm durchklinget Berg und Tal,
die Nacht neigt sich gen Occident,
der Tag get auf von Orient,
die rotbrünstige Morgenröt
her durch die trüben Wolken get."

Richard Wagner hat diese Verse bekanntlich in sinniger Weise in seinen Meistersingertext verwoben, indem er das Volk von Nürnberg auf der Festwiese dem allbeliebten Dichter mit seinem eigenen Gedichte huldigen läßt. —

Eine Gesamtausgabe seiner Dichtungen, — mit Ausschluß der Meisterlieder, die nicht für die Oeffentlichkeit, sondern nur für die Zunft bestimmt waren, — erschien schon zu Lebzeiten des Dichters. Er selbst zählte im Jahre 1567 in einem poetischen Rückblick auf sein Leben und Schaffen mit einer gewissen Genugthuung die große Zahl seiner Werke auf. Es waren: 4275 Meisterlieder, 73 volkstümliche, geistliche und weltliche Lieder, 1700 Reimpaardichtungen, darunter 208 dramatische, 7 Prosadialoge, zusammen 34 selbstgeschriebene Bände. Vierundsiebzig Jahre alt, dichtete er sein letztes Meisterlied. Seine Kräfte begannen mehr und mehr zu erlahmen. Das Schusterhandwerk gab er im Alter auf; er lebte in behaglichem Wohlstande mitten unter seinen geliebten Büchern. Er hatte sich nach und nach eine stattliche Bibliothek zeitgenössischer Werke, Chroniken und Uebersetzungen alter Schriftsteller gesammelt. Und so konnte man den greisen Dichter oft in seine Folianten vertieft und dem Lauf der Welt nachsinnend finden, wie ihn uns Wagner am Beginn des dritten Aktes seiner Meistersinger gezeichnet hat. Am 19. Januar 1576 starb er, über 81 Jahre alt.

Das Vorspiel.

Ein Meisterstück des pholyphonen Satzes ist das Vorspiel der Meistersinger. In der gesamten Opernlitteratur kann ihm in dieser Beziehung nur Mozarts Zauberflötenouvertüre an die Seite gestellt werden. Doch übertrifft es diese und alle anderen Opernouvertüren und Vorspiele durch seine überaus glänzende Instrumentation und seine mächtige Wirkung.

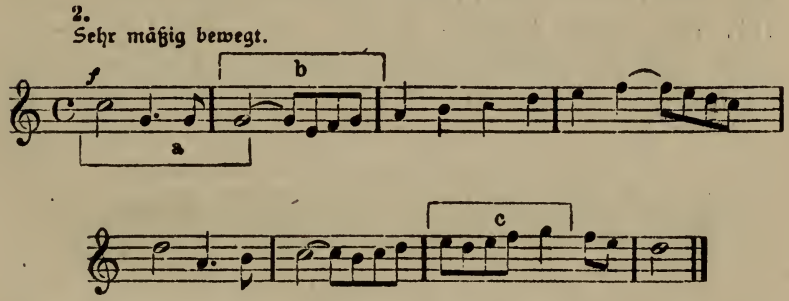
Wir besitzen eine von Wagner selbst geschriebene, kurze Erklärung des Meistersingervorspiels. Sie wurde, wie es scheint, als Erläuterung zu einer Konzertaufführung verfaßt und zuerst, in etwas veränderter Fassung, von Richard Pohl in seinem Buche „Richard Wagner, Studien und Kritiken", sodann, nach dem im Besitz des Herrn Bankier Alexander Meyer-Cohn in Berlin befindlichen Manuskript, von Herrn Professor Sternfeld im Programmbuch zum Konzerte des Berliner Wagnervereins am 5. Dezember 1898, und schließlich (in beiden Fassungen) von Dr. Arthur Prüfer in seinem Buche „Die Bühnenfestspiele in Bayreuth" Leipzig, 1899) Seite 221 und 222 veröffentlicht. Die Erklärung lautet (nach der Sternfeldschen Fassung):

„Die Meistersinger ziehen im festlichen Gedränge vor dem Volke in Nürnberg auf; sie tragen in Prozession die ‚leges tabulaturae', diese sorglich bewahrten, altertümlichen Gesetze einer poetischen Form, deren Inhalt längst verschwunden war. Dem hochgetragenen Banner mit dem Bildnis des harfenspielenden Königs David folgt die einzig wahrhaft volkstümliche Gestalt des Hans Sachs. Seine eignen Lieder schallen ihm aus dem Munde des Volkes als Begrüßung entgegen.

„Mitten aus dem Volke vernehmen wir aber den Seufzer der Liebe; er gilt dem schönen Töchterlein eines Meisters, das, zum Preisgewinn eines Wettsingens bestellt, festlich geschmückt, aber bang und sehnsüchtig seine Blicke nach dem Geliebten aussendet, der wohl Dichter, nicht aber Meistersinger ist. Dieser bricht sich durch das Volk Bahn; seine Blicke, seine Stimme raunen der Ersehnten das alte Liebeslied der ewig neuen Jugend zu.

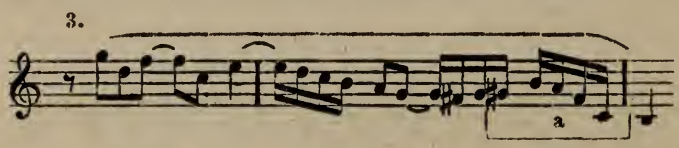
— Eifrige Lehrbuben der Meister fahren mit kindischer Gelehrtthuerei vorlaut dazwischen und stören die Herzensergießung; es entsteht Gedränge und Gewirr. Da springt Hans Sachs, der den Liebesgesang sinnig vernommen hat, dazwischen, erfaßt hilfreich den Sänger, und zwischen sich und der Geliebten giebt er ihm seinen Platz an der Spitze des Festzuges der Meister. Laut begrüßt sie das Volk. — Das Liebeslied tönt zu den Meisterweisen: Pedanterie und Poesie sind versöhnt — Heil Hans Sachs! erschallt es mächtig."

Diese Erklärung ist musterhaft in ihrer Knappheit. Die Quintessenz des ganzen Dramas scheint gleichsam in den Festzug zusammengedrängt. Dem entsprechend trägt das Vorspiel — über dessen Ausführung und Vortrag sich Wagner in seiner Schrift „Ueber das Dirigieren" (Ges. Schriften, Bd. 8) eingehender verbreitet hat, den Charakter eines festlichen Marsches. Gleich das erste Thema

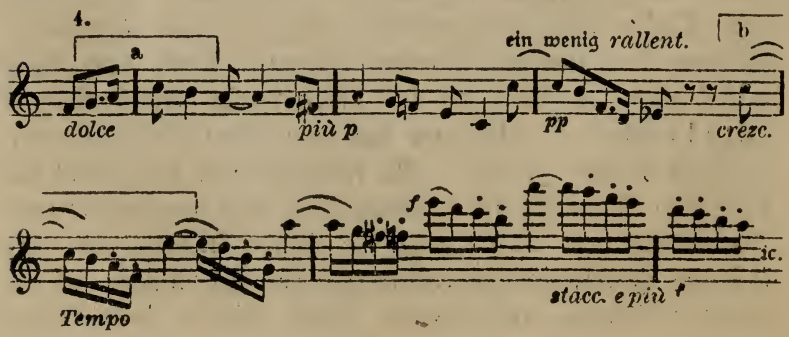


malt in gedrängter Kürze das Bild eines glänzenden Aufzuges. Die vier ersten Takte dieses Themas werden gewöhnlich als das „Meistersingermotiv" bezeichnet. Diese Bezeichnung ist insofern zutreffend, als diese vier Takte das Hauptmotiv nicht nur des Vorspiels, sondern des ganzen Werkes bilden. Doch darf man dabei nicht zu strikt an die engumzirkte Meistersingerschule denken. Wagner hat den Sinn dieses Hauptmotives weiter gefaßt. Er schildert uns hier nicht die kleinliche Meisterkunst, sondern das stolz emporstrebende Bürgertum im Vollbewußtsein seiner Kraft. An das kräftige, selbstbewußte Anfangsmotiv (a) schließt sich im zweiten, dritten und vierten Takte die in bedächtigen

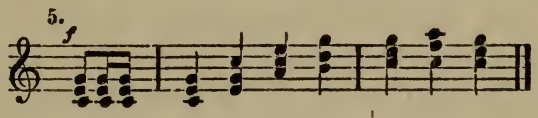
Sekundenschritten aber mit großer Energie und Zähigkeit emporstrebende Tonleiter, die hier als ein Bild ausdauernder Arbeit gelten kann. Aus diesem stolzen Bürgerbewußtsein war die Meistersingerkunst hervorgegangen; auch sie war ein Ausfluß zähen bürgerlichen Emporstrebens; sie umfaßte zur Zeit des Hans Sachs die Blüte der Nürnberger Bürgerschaft, sie bildete sozusagen die geistige Spitze derselben. So fließen in diesem Haupt- und Grundmotiv der Oper die Begriffe des Bürgertums und des Meistergesanges zusammen, und eben deshalb kann das sogenannte Meistersingermotiv die hervorragende Rolle im Gesamtwerke spielen. Nach dem achten Takte erscheint eine aus dem Motivchen c gebildete Figurierung über einem Orgelpunkt auf G, worauf das Hauptmotiv in der Unterdominante (F) einsetzt. Es wird indessen nicht wörtlich wiederholt, sondern vom dritten Takte an wird der zweite, dritte und vierte Takt (des obigen Beispiels) thematisch verarbeitet, worauf der Abschnitt in der Dominante (G) mit einem lustigen Triller zum Abschluß kommt. Nun setzt ein zweites Motiv ein von schwärmerischem Charakter:



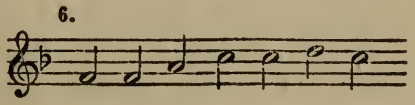
das zuerst von der Flöte und Klarinette gebracht, dann von der Oboe aufgenommen wird. Es gehört zum Geschlecht der Liebesmotive und erinnert in seinem Fortgang, in dem die Geiger die Führung übernehmen,



an die Liebesmotive Walters (4 b) und Evas (4 a). Doch ist alles noch keimartig, unbestimmt. Die Stelle schildert mehr das unbestimmte Drängen, wie es in der Brust des Dichters wie in der des Liebenden wohnt, als ein fest umrissenes, bestimmtes Gefühl. Es ist der sich im Zug der Meistersinger trotz allem alten Regelzwang und hergebrachter Sitte bemerkbar machende freie Kunst- und Liebestrieb, der hier zum ersten Male aufleuchtet und sich in der (aus 3 a gebildeten) Schlußwendung der Geigen begeistert aufwärts schwingt, um in einer brillanten Staccatopassage in die Tonika — d. h. wieder in die reale Wirklichkeit — zurückzukehren. Die Wirklichkeit selber erscheint wieder mit dem zweiten Hauptmotiv, der sogenannten „Meistersingerfanfare"

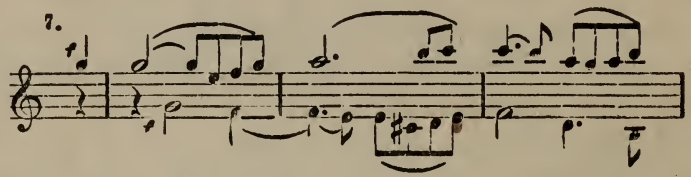


die zu einem glänzenden marschartigen Satze ausgesponnen wird, dessen Hauptmelodie von den Holz- und Blechbläsern geführt wird, und dessen metallischen Glanz die vollen Harfengriffe noch erhöhen. Es ist das eigentliche Motiv der Meistersinger, das Motiv der Zunft. Hier erscheint im Zuge, als Symbol der Zunft, das „hochgetragene Banner mit dem Bildnis des harfenspielenden Königs David", wie Wagner in seiner Erklärung sagt. Das Motiv ist von Wagner einem ächten alten Meistersingermotiv nachgebildet, nämlich dem melodischen Anfangs- und Hauptmotiv des „langen Tones Heinrich Müglins".



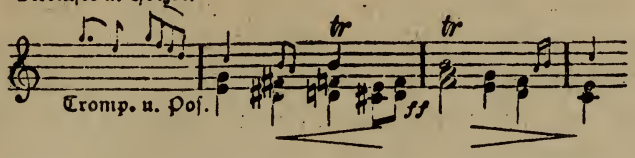
den uns Wagenseil (De civ. Norimb. comment. S. 554) überliefert hat. Der lange Ton Heinrich Müglins gehörte zu den vier „gekrönten" Tönen, die jeder Meistersinger kennen mußte, die eine Art Heilig-

tum der Schule bildeten. Wagner hat also dieses Motiv sicher mit voller Absicht zum musikalischen Symbol der Meistersingerzunft gewählt. Auch dieses zweite Hauptthema steht in C dur, wie das erste (2). Darüber können sich Theoretiker wundern, die gewohnt sind, das sogenannte zweite Thema in althergebrachter Weise als Gegensatz aufzufassen, und demnach erwarten, daß es in einer der Haupttonart verwandten Tonart, nicht aber in derselben, auftreten müsse. In Wirklichkeit bildet aber das Thema der Meistersingerfanfare (5) gar keinen Gegensatz zum sogenannten Meistersingerthema oder Bürgerthema (2). Beide beziehen sich auf ein und dieselbe Sache, die sie von verschiedenen Seiten beleuchten. Den wirklichen Kontrast zu diesen beiden Themen (2 und 5) bilden die Liebesmotive (3, 9, 10), die sich auf das Verhältnis Walters und Evchens und zugleich auf die freie Sangeskunst beziehen; die aus diesen letzteren gebildeten Teile des Vorspiels kleidet Wagner deshalb auch in kontrastierende Tonarten. Nachdem der aus der Meistersingerfanfare (5) gebildete Marsch vorübergerauscht, folgt eine sequenzenartige Durchführung:



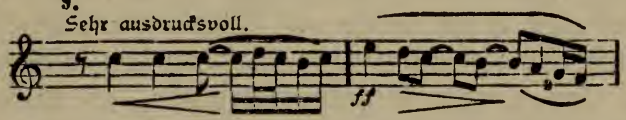
die hauptsächlich aus einem Teilchen des ersten Meistersingermotivs (2 b) entwickelt ist. In dem schönen Zug der Melodie erscheint, nach Wagners Erklärung, hinter dem Banner mit dem König David, Hans Sachs, den das Volk jubelnd mit seinen eigenen Weisen begrüßt. Immer neue Scharen strömen heran, es ist ein ungeheures Wogen und Drängen, der Glanz und die Kraft des Orchesters werden aufs Höchste gesteigert, bis das ganze bewegte Bild der den gefeierten Dichter umjubelnden Volksmenge in der prächtigen Kadenz:

8.
Streicher u. Holzbl.



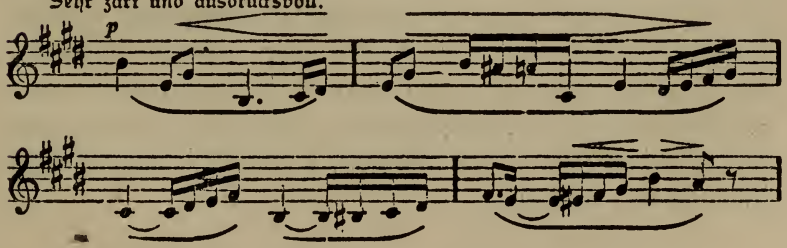
aus welcher besonders die Trompeten und Posaunen in höchstem Glanz hervortreten, seinen Kulminationspunkt und zugleich seinen Abschluß erhält. Nach diesem Abschluß wendet der Komponist die Blicke von der Menge ab, um seine Aufmerksamkeit auf einen Einzelvorgang zu konzentrieren. Sehnsüchtige Liebesseufzer lassen sich hören:

9.
Sehr ausdrucksvoll.



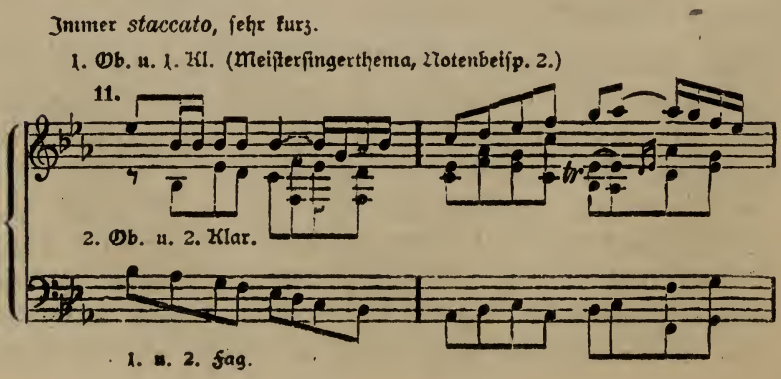
Oboe, Klarinette, Flöte, erste und zweite Geige nehmen das schwärmerische Motiv auf. Die Modulation führt von C dur über Es dur nach H dur, und nun setzen die ersten Geigen in E dur mit dem eigentlichen Liebesmotiv ein:

10.
Sehr zart und ausdrucksvoll.

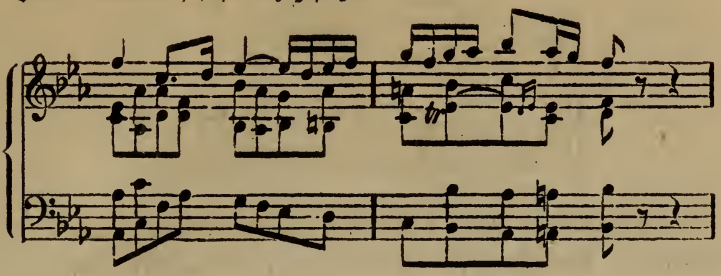


Diese Melodie, nicht die Meistersingerfanfare (5), ist das eigentliche kontrastierende Thema des Vorspiels. Darum tritt sie auch in fremder Tonart auf; und Wagner moduliert hier nicht etwa nur nach der nächst verwandten Dominantentonart, wie dies sonst üblich ist, sondern nach dem von C dur ziemlich entlegenen E dur. Damit will er den Gegensatz dieses Themas zu den anderen möglichst kräftig hervorheben. Wir befinden uns hier in einer ganz anderen Welt, gleichsam in

höheren, lichteren Regionen. Wagner selbst charakterisiert dieses Thema (in seinem Aufsatz „Ueber das Dirigieren") sehr treffend als „eine heimlich geflüsterte Liebeserklärung". Es erscheint hier zunächst in der Verkürzung, das verleiht ihm einen „hastigen, leidenschaftlichen Charakter"; erst im weiteren Verlauf des Vorspiels, in der berühmten Kombination der drei Hauptthemen, entfaltet es sich dann in ruhiger, majestätischer Breite. Dasselbe Thema (in rhythmischer Veränderung) bildet im dritten Akte den Hauptinhalt des Abgesangs von Walthers Preislied. In ungemein poetischer Weise wird die Liebesscene vom Orchester ausgesponnen. Den Untergrund des Bildes liefert das Streichorchester, das die eigentlichen Liebesweisen singt, in denen der Wechsel von Achteltriolen mit Achtelduolen, Synkopen, Vorhalte und schwärmerische Mordente den leidenschaftlichen Drang und die innere Unruhe der Liebenden malen. Davon hebt sich die poetische Zwiesprache zwischen den einzelnen Holzbläsern und den Hörnern wundervoll ab. Verstohlene Blicke scheinen hinüber und herüber gewechselt zu werden. Aber das verliebte Spiel ist nicht unbemerkt geblieben. „Eifrige Lehrbuben der Meister fahren mit kindischer Gelehrtthuerei vorlaut dazwischen und stören die Herzensergießung." Hier zeigt sich Wagner als genialer Humorist. Das erste Meistersingermotiv (2) erscheint in Es dur und in kleinlicher Verkürzung und nur von den Holzbläsern in komisch wirkendem kurz abgestoßenen Staccato vorgetragen, so daß die Oboen und Klarinetten ähnlich wie Kinderinstrumente klingen.

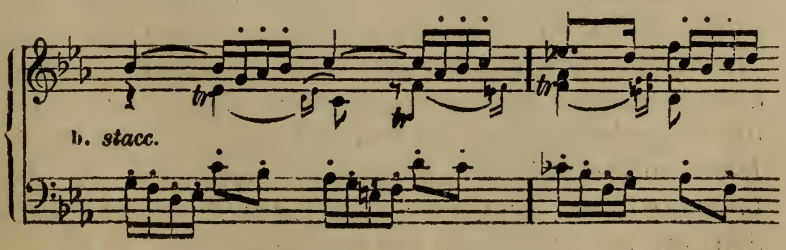


Immer *staccato*, sehr kurz gestoßen.

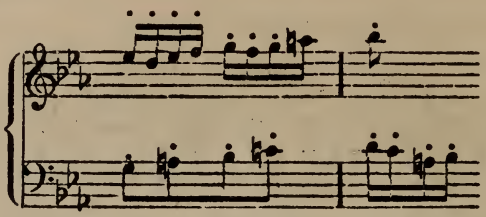


In dieser komischen Verkürzung bezeichnet das Thema als Meistersingermotiv nicht mehr die würdigen Meister, sondern die mutwilligen Lehrbuben, als Bürgermotiv nicht mehr die ehrenfesten arbeitfrohen Handwerker, sondern die kleinlichen hämischen Spießbürger. Das schöne Verhältnis der Liebenden ist dem Gespött der Welt, dem kleinstädtischen Klatsch und Tratsch preisgegeben. Zweimal suchen sich die Violinen mit leidenschaftlichen Motiven dazwischen zu schieben, „es entsteht Gedränge und Gewirr". Das mehr und mehr anwachsende Durcheinander ist mit köstlichem Humor in einem fugierten Satze geschildert. Als Thema dient das aus einem Motivteilchen des Meistersingermotivs (2 b) abgeleitete Motiv des den Hans Sachs mit seinen eigenen Liedern begrüßenden Volkes (7), das hier ebenfalls in der Verkleinerung erscheint (12 a). Dazu erklingt im Baß als Kontrasubjekt das Spottmotiv (12 b), womit Beckmesser im dritten Akte vom Volke verspottet wird („scheint mir nicht der Rechte").

12a. Vergl. Motiv Nr. 7.



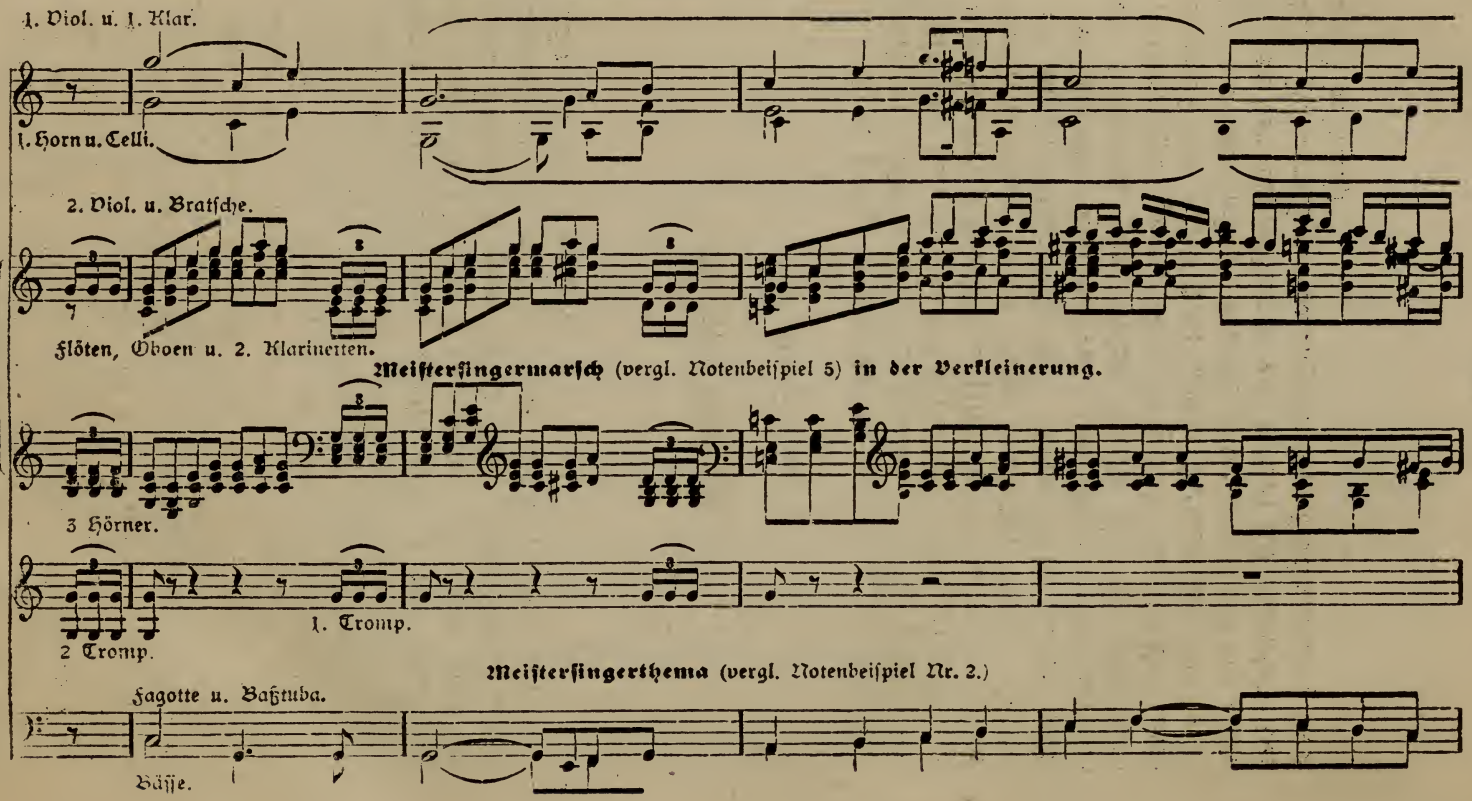
Spottmotiv („Scheint mir nicht der Rechte". III. Akt.)



Sangeslust und Spottlust gehn nebeneinander her. Muntere Laune und harmlose Fröhlichkeit vereinigen alle zu einer Masse. Das singt, scherzt, spöttelt, witzelt, lacht und schilt durcheinander. Die ganze Stelle trägt den Charakter eines Scherzo; in der Oekonomie des Vorspiels vertritt sie den sogenannten Durchführungsteil. Wie der Trubel aufs Höchste gestiegen ist, „springt Hans Sachs dazwischen". Das Meistersingerthema (2) erscheint in seiner wahren Gestalt und seiner ursprünglichen Tonart (C dur) in Trompeten, Posaunen, Bratschen und Celli, umspielt von flimmernden Passagen der Geigen, Flöten, Oboen und Klarinetten. Wie ein Machtwort schallt es in die Tonwogen hinein. Und nun „erfaßt Hans Sachs den Sänger hilfreich, und zwischen sich und der Geliebten giebt er ihm seinen Platz an der Spitze des Festzuges". Das wird durch die berühmte, in der Musiklitteratur einzig dastehende Kombination der drei Hauptthemen des Vorspiels versinnbildlicht (s. umstehend).

Den Grundbaß, gleichsam das Fundament des musikalischen Gebäudes, bildet das von den Bässen, Fagotten und der Tuba unisono gespielte Meistersingermotiv (2). Dazu erklingt von den ersten Violinen, der ersten Klarinette, dem ersten Horn und den Celli gebracht das Thema der Liebeserklärung (10) in Oktavenverdoppelung und in vergrößerter Gestalt. Die harmonischen Füllstimmen aber werden von dem reich harmonisierten und durch zweite Violinen und Bratschen, Flöten, Oboen und zweite Klarinette, drei Hörner und eine Trompete glänzend instrumentierten Meistersingermarsch (5) geliefert, der, im Gegensatz zu den anderen Themen, auf die Hälfte seines ursprünglichen Zeitmaßes verkleinert ist. Die Wirkung dieser ungemein kunstvollen Themenkombination, die aber durchaus nichts Gekünsteltes an sich hat und sich vollkommen natürlich und wie von selbst ergiebt,

13. **Thema der Liebeserklärung** (vergl. Notenbeispiel Nr. 10).

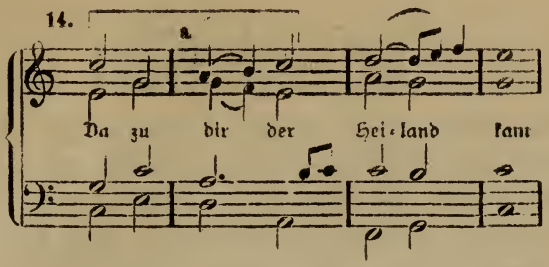


ist außerordentlich mächtig und glanzvoll; sie bildet den Angelpunkt des Tonstückes. Aber in mächtigem Zuge geht es weiter. „Heil, Hans Sachs!" jubelt das Volk. Das Thema Nr. 7 erscheint als Grundbaß, in Bässen, Celli, Fagotten, Hörnern und Tuba, umspielt von seinem eigenen Spiegelbild in der Verkleinerung und von Bruchstücken aus dem Meistersingermarsch (5) und dem ersten Meistersingermotiv (2), die in reichster thematischer Arbeit mit- und ineinander verwoben sind; bis sich aus all den Tonfluten im allerhöchsten Glanze der Instrumentation, von brillantem Feuerwerk der Streicher umflimmert, noch einmal der Meistersingermarsch (5) in seiner ganzen Majestät erhebt und in der prächtigen Schlußkadenz (8) mächtig ausklingt, um aber sofort in einer Trillerkette zum letzten Male nach dem Meistersingermotiv (2) zu leiten, das gleich in den fanfarenartigen Schluß übergeht.

Erster Aufzug.

Erste Scene.

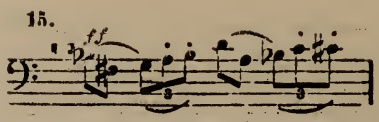
Ohne Pause schließt sich die Handlung an das Vorspiel an. Wenn sich der Vorhang öffnet, erblickt der Zuschauer das Innere der Katharinenkirche „in schrägem Durchschnitt". Die Bühne selbst bildet den freien Raum vor dem Chor. Das Hauptschiff der Kirche verliert sich in die linke Coulisse. Man sieht davon noch die hintersten Bankreihen. Der Raum, auf welchem die Handlung spielt, wird, sobald sich die Gemeinde entfernt hat, gegen das Hauptschiff durch Vorhänge abgeschlossen. Mit dem letzten Accord des Vorspiels setzt der Gesamtchor unter Orgelbegleitung mit den ersten Tönen der Choralstrophe ein, womit die Gemeinde den dem Johannisfeste vorangehenden Nachmittagsgottesdienst beschließt.



Der Choral ist von Wagner frei erfunden, aber in seiner schönen ernsten Weise und seiner gediegenen, an die altertümlichen Kirchentonarten anklingenden Harmonisierung völlig der Würde des Ortes angemessen. In der hintersten Bank sitzt Evchen Pogner mit ihrer Begleiterin Magdalene. Im Vordergrunde der Bühne, an einen Pfeiler gelehnt, steht Walther Stolzing. Er schaut mit schmachtender Gebärde zu Evchen Pogner hinüber, und diese erwidert seine Blicke, bald abweisend, bald ermunternd. Zwischen den einzelnen Verszeilen des Chorals, während die Orgel die Fermate lang aushält, schieben sich die Motive, die das stumme Zwiegespräch der Liebenden mit größter Beredsamkeit schildern. Bratsche und Cello begleiten die stummen Fragen des Ritters, die Oboe den leisen Augenaufschlag Evchens. Diese sprechenden Melodien sind aus dem uns bereits aus dem Vorspiel bekannten keimartig unbestimmten Liebesmotiv (3) und dem Motiv der Liebeserklärung (10) gebildet und werden jeweilen der Gebärde entsprechend, durch irgend eine kleine aber äußerst fein berechnete Wendung, charakteristisch abgewandelt. Gerade in diesen scheinbar so einfachen Melodiestückchen zeigt Wagner seine überlegene Schilderungskunst. In jeder einzelnen Note ist die Meisterhand zu spüren.

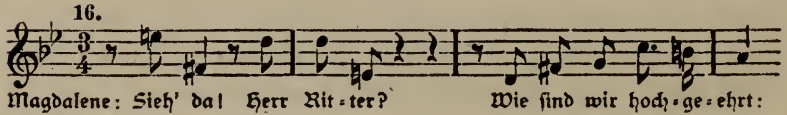
Die Gemeinde erhebt sich und verläßt die Kirche, während das Liebesmotiv (3) in das Nachspiel der Orgel hineinklingt. Evchen zögert in ihrem Kirchstuhl noch etwas. Endlich erhebt sie sich langsam und nähert sich Walther, der sich mit der schon im Vorspiel öfter vernommenen leidenschaftlichen aus Achtelduolen und -triolen bestehenden Figur

15.



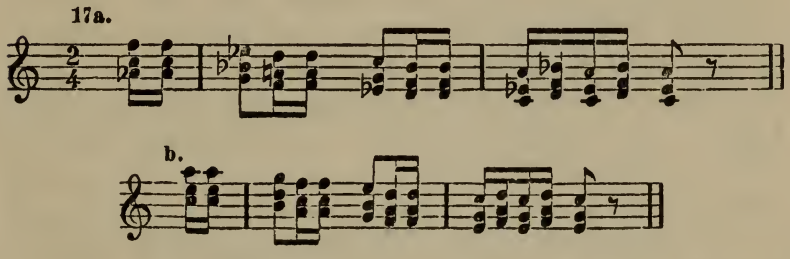
durch die Menge der Kirchgänger zu ihr hindrängt. Eva weiß mit weiblicher Schlauheit die Begleiterin zu entfernen, indem sie diese ein, wahrscheinlich absichtlich im Kirchenstuhl vergessenes Brusttuch, und darauf eine Spange suchen läßt. Die ältliche Magdalene fügt sich dieser Kriegslist willig und treibt die Gutmütigkeit so weit, schließlich noch ihr eigenes Buch zu vergessen. Das gezierte Erschrecken beim Bemerken dieser verschiedenen Verluste wird dann stets in höchst komischer Weise durch einen Pizzikato-Accord der Streicher illustriert. Die Zeit benutzt Walther, um Eva die Frage vorzulegen, ob sie schon Braut sei. Doch holt er etwas weit aus, und dreimal muß sich die gute Magdalene entfernen, bis er endlich das rechte Wort aussprechen kann. Magdalene selbst ist drollig gezeichnet. Ihre Melodien, die sich sprungweise bewegen und von Pausen unterbrochen sind, haben einen preziösen altjüngferlichen Charakter. Anfangs thut sie, als ob sie den Ritter gar nicht bemerke. Erst als er seine Frage glücklich heraus hat, begrüßt sie ihn mit den Worten:

16.



Evchen erklärt ihr, was der Ritter von ihr wissen wolle, wobei das erste Liebesmotiv aus dem Vorspiel (3), das sich immer deutlicher als ein „Evamotiv" enthüllt, das Material zu Melodie und Begleitung liefert. Die Alte will der Frage des Ritters ausweichen, sie drängt zum Aufbruch. Aber nun erscheint David, Sachsens Lehrbub, der Liebling der Alten, um die Vorhänge zu schließen, die den Altarraum vom Hauptschiff der Kirche trennen, und Verschiedenes für die nach dem Gottesdienste hier stattfindende Versammlung der Meistersinger herzurichten. Das veranlaßt Magdalene noch zu verweilen und dem Ritter Rede zu stehen. Mit

David erscheinen die Meistersingermotive wieder. Seinen Auftritt begleitet ein aus dem siebenten Takt des Meistersingerthemas (2 c) gebildeter Gang der zweiten Violinen und Bratschen, der das zopfige Schnörkelwerk der Schule malt, das Sinnbild jener steifen Formen, die für den Lehrling David einstweilen noch den Inbegriff aller Kunst ausmachen. Andere Teile des Meistersingerthemas (2) schließen sich daran und bilden die natürliche Begleitung zu Magdalenens Erklärung, daß Eva wohl Braut sei, daß aber erst morgen das Singgericht den Bräutigam ernenne. Aber Eva ruft, zum Ritter gewandt, mutig: „Euch, oder Keinen!" Magdalene ist erstaunt und ein wenig erschrocken über diese schnell auflodernde Liebe; doch wie ihr Eva sagt, der Ritter erinnere sie an David, so denkt sie natürlich gleich wieder an den Lehrbuben. Hierbei erklingt zum erstenmal das Lehrbubenmotiv (17 a).



lustig hüpfend aus Sextaccorden gebildet. Eva meint aber natürlich den König David. Bei Erwähnung des „Königs mit der Harfen und langem Bart in der Meister Schild" vernehmen wir folgerichtig die sogenannte Meistersingerfanfare (5), die das Motiv des Königs David, der Zunftfahne und folglich auch das eigentliche Motiv der Meistersinger z u n f t ist. Sich selbst vergessend seufzt Magdalene: „Ach, David! David!" und diesmal meldet sich mit dem Lehrbubenmotiv (17 b) der Lehrbub selber, da er glaubt, Magdalene habe ihn gerufen. Hier, wo David selbst auftritt, erscheint das Motiv in seiner eigentlichen Gestalt (in C dur; Beispiel 17 b); während es zuvor, wo Magdalene nur an David dachte, in alterierten (verminderten) Accorden auftrat (17 a). Das hüpfende Lehrbubenmotiv begleitet

Davids Erklärung, daß er für die Meister den Ring rüste (Meistersingermotiv; 2), da heute Freiung sei, wo der Lehrling, der nichts wider die Tabulatur verbrochen habe, losgesprochen werde, und wer die Probe nicht scheue auch den Meistergrad erlangen könne. Da rät Magdalene dem Ritter, den Meister Pogner, den er aufsuchen wollte, hier zu erwarten und bei den Meistersingern die Freiung zu begehren, damit er in die Zunft aufgenommen werde (Zunftmotiv; 5) und dann als Bewerber um Evchens Hand auftreten könne. David soll den Ritter in allem unterweisen, was zur Freiung nötig sei. „Was fein's aus der Küch'" wird dem Lehrbuben für seine Bemühungen versprochen (Lehrbubenmotiv; 17), wodurch sich das Verhältnis Davids zu Magdalenen als die richtige „Wurstlieb" kund giebt. David soll alles daran setzen, daß der Ritter den Meistergrad erlange. Hier tritt das Zunftmotiv (5) mit der großen Schlußkadenz (8) aus dem Vorspiel auf, die demnach an dieser Stelle als das Symbol des erlangten Gipfelpunktes aller Zunftwürden erscheint.

Nun aber drängt Magdalene wirklich zum Aufbruch. Der Abschied Evchens und Walthers wird zu einem leidenschaftlich schönen Zwiegesange, der sich im Sehnsuchtsmotiv (9), dem Evamotiv (3) und dem Thema der Liebeserklärung (10; — Notenbeispiel 13, 3. Thema) bewegt. Letzteres Motiv wird am Schluß von beiden Liebenden kanonisch durchgeführt und erklingt im Orchester noch einmal, nachdem Eva und Magdalene bereits verschwunden sind.

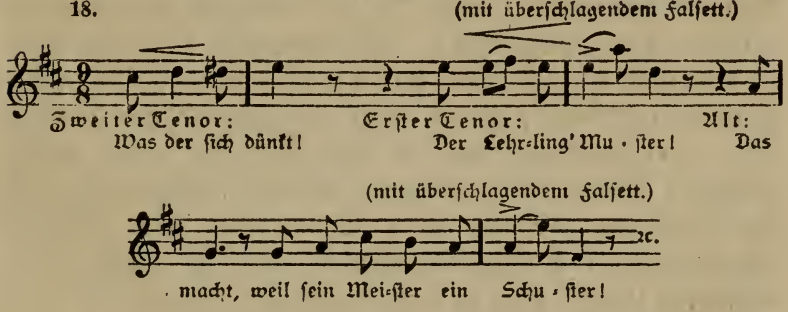
Zweite Scene.

Walther Stolzing hat sich in den Singestuhl gesetzt, den die Lehrbuben inzwischen nach dem Vordergrund der Bühne gerückt haben. Dieser Singestuhl ist kein Thronsessel, kein auf einigen Stufen stehender schöngeschnitzter Lehnstuhl, wie er auf manchen Bühnen dargestellt wird, sondern eine Art von Katheder oder Kanzel; ein ringsum geschlossenes Möbel, das den Sänger an der freien Bewegung hindert und denkbar prosaisch aussieht. Darum trägt Walther später Scheu, sich zum

Singen in diesen Stuhl zu setzen, der allein schon geeignet ist, die Begeisterung des Sängers zu ertöten. Bei dem schönen Thronsessel, den viele Bühnen als Singestuhl verwenden, ist diese Scheu Walthers ganz unverständlich. Man folge also der Vorschrift des Meisters und sorge für einen „katheder-artigen" Stuhl, wie ihn die oben beschriebene alte Abbildung aufweist.

Noch mehr Lehrbuben kommen herein. Sie stellen Bänke zurecht und schlagen das „Gemerk" auf. Dabei hänseln sie den sich abseits haltenden David mit seinem Meister, den sie in harmlos jugendlicher Spottlust als Schusterpoeten schildern, der mit der Feder vor dem Leisten sitzt und mit Draht und Pfriem dichtet. Die in ihren einzelnen Stücken auf die verschiedenen Stimmen verteilte, dabei aber doch einen einheitlich geschlossenen Liedsatz bildende Melodie, mit ihrem nach oben überschnappendem Motiv

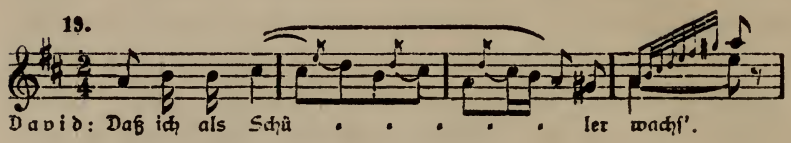
18.



wirkt ungemein frisch und lebendig und zeichnet aufs glücklichste den Uebermut der jugendlichen Schar.

Doch David kümmert sich nicht um den Spott der Genossen; er denkt an die ihm von Magdalenen gestellte Aufgabe, den Ritter in die Geheimnisse der Singkunst einzuführen. Er betrachtet den im Singstuhl sitzenden Walther, stellt sich in Positur und ruft, wie der Merker: „Fanget an!" Er wundert sich, daß der Ritter, der von der Singekunst noch gar nichts weiß und noch nie bei einem Singgericht war, so geradezu Meister werden will. Um ihm einen Begriff von der Schwierigkeit des Unterfangens zu geben, beginnt er in höchst drolliger Art seine Weisheit auszukramen. Er berichtet, daß

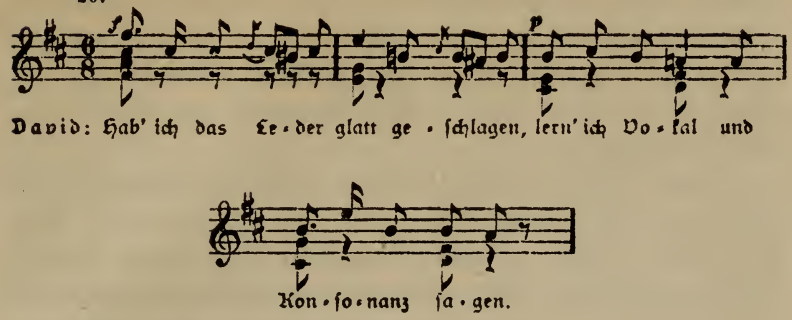
Nürnbergs größter Meister, Hans Sachs, ihn schon ein volles Jahr lang unterrichte (Anklang an die Spottmelodie der Lehrbuben, Nr. 18), damit er „als Schüler wachs'".



Um zu zeigen, daß er im Unterricht etwas profitiert hat, bringt er auf dem Worte „Schüler" eine zopfig verschnörkelte Kadenz (die sich harmonisch überdies als sogenannte „Rosalie" darstellt) an, wie sie die Meistersinger in ihren Tönen oder Melodien besonders gerne an den Schluß der Verszeilen zu verlegen liebten. Auch in dem oben (Seite 25) als Beispiel angeführten „grünen Ton Frauenlobs" (Notenbeispiel 1) finden wir an einzelnen Versschlüssen solche Schnörkel und Kadenzen. Wagner hat diese Figuren noch an verschiedenen Stellen seiner Meistersinger, wo er den Eindruck einer zunftmäßigen Weise hervorbringen wollte, nachgeahmt, oft mit köstlichem Humor; so z. B. in den von Kothner vorgetragenen Tabulaturgesetzen und, in etwas vornehmerer Weise, auch in dem prächtigen Schusterlied des Hans Sachs („Als Eva aus dem Paradies von Gott dem Herrn verstoßen"). Bis zur grotesk-komischen Fratze verzerrt erscheinen diese Meistersingerkadenzen in den widersinnigen und geschmacklosen Koloraturen Beckmessers. — Jeder Takt in diesem Zwiegespräch zwischen dem Ritter und dem Lehrbuben steckt voll Geist und Witz; um alle diese Feinheiten kennen zu lernen und die immer und unversieglich frisch sprudelnde Erfindungskraft Wagners voll bewundern zu können, muß man sich in die Partitur versenken. Wir können hier aus all dem Reichtum nur einige notdürftige Andeutungen geben.

In komischer Weise wirft David Schuhmacherei und Poeterei durcheinander. Der Anfang seiner Erklärungen:

20.



erinnert in der scharf rhythmisierten Melodie an die Werkstatt, vielleicht auch an die „harte Trittweis", die der Meister manchmal zur Anwendung bringen muß. Er wirft mit den Kunstausdrücken der Meistersingerschule um sich, um dem Ritter damit zu imponieren. Einige dieser Ausdrücke mögen hier kurz erklärt sein:

„Stumpf" heißt ein mit einsilbigem (männlichem) Reim, „klingend" ein mit zweisilbigem (weiblichem) Reim ausgehender Vers. — „Hart" und „lind", d. h. Silben mit „harten" und „weichen" Konsonanten, wie man in Sachsen sagt, so z. B. Knappen und Knaben, Gott und Tod, durften nicht zusammmen gereimt werden. Als „blinde Meinung" wurden undeutliche Ausdrücke bezeichnet; als „blind" galt auch ein Wort, das für ein gleich oder ähnlich ausgesprochenes aber anders geschriebenes gesetzt wurde, wie Sag' für Sach. „Waisen" nannte man Verse, die im „Gesetz" (innerhalb der Strophe) nicht durch Reim gebunden waren. Als „Mylben" galten Worte oder Silben, in denen dem Reim zuliebe ein Buchstabe weggelassen worden war, z. B. „von diesem Dinge will ich singe". „Klebsilben" nannte man das Zusammenziehen zweier Silben, von denen die zweite ein stummes e enthielt in eine, wie es in der mittelhochdeutschen Prosodie noch für regelrecht und erlaubt galt, wie „kein" aus „keinen". „Pausen" hießen einsilbige Worte, die am Anfang oder Ende, seltener in der Mitte des Gesetzes, standen und unter einander reimten. — „Blumen" nannte man auf eine Silbe fallende musikalische Verzierungen, Mordente, Koloraturen und dergleichen. Als „Körner" endlich

wurden Verse bezeichnet, die in der einzelnen Strophe reimlos dastanden, die aber wiederum mit den reimlosen Versen der übrigen Strophen reimten, oder solche ungebundene Verse, die durch gebundene getrennt, unter einander reimten.

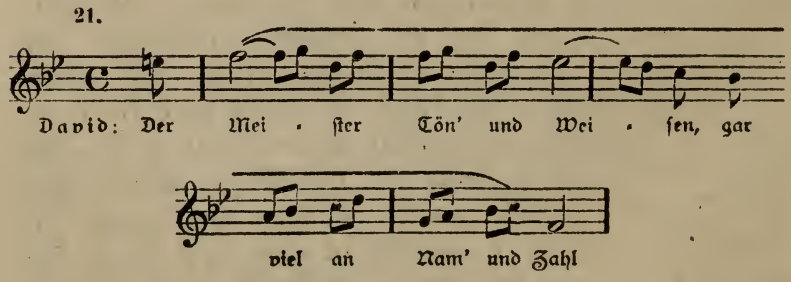
Nach Erörterung all dieser diffizilen Dinge geht David zur Erklärung des Bar, des Stollen und des Abgesangs über. Jede Einzelheit hat ihre charakteristische Melodie; aber alle diese unzähligen Melodien und Melodiechen haben einen gemeinsamen Zug, scheinen unter einander verwandt, weil sich in allen der Charakter des Lehrbuben widerspiegelt. So ist bei aller Mannigfaltigkeit die Einheitlichkeit der Scene gewahrt.

Dem Ritter wird bei der Aufzählung all dieser krausen Dinge ganz bange.

„Hilf Gott! Will ich denn Schuster sein?
In die Singkunst lieber führ' mich ein!"

ruft er. Und David, der keine Ahnung davon hat, was Walther unter der Singkunst versteht, beginnt sofort alles auszukramen, was er über den musikalischen Teil des Meistersanges weiß. Daß wir aus dem abstrakten Gebiet der Grammatik und Prosodie nun in dasjenige der Melodie eintreten, zeigt schon die schöne Kantilene, mit der David seine Erklärungen enleitet:

21.



Sie ist aus Bruchstücken des ersten Liebesmotivs (3) und der Liebeserklärung (10) gebildet, dabei aber in ihrer ruhigen Rhythmik den Weisen der Zunft angepaßt. Dadurch, daß Wagner dieses die Singekunst symbolisierende Thema aus den Liebesmotiven statt aus den eigentlichen Schul- oder Zunftmotiven bildete, läßt er

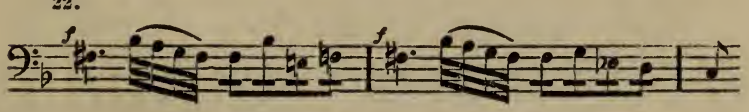
sogar durch die pedantischen Erklärungen und Aufzählungen Davids den Gedanken durchschimmern, daß zum Höchsten, was die Meistersingerkunst zu leisten vermochte, zur Erfindung eines neuen Tones, doch noch etwas mehr gehöre als die bloße Kenntnis der Regeln. Von den absonderlichen Tönen, die David alsdann aufzählt, wird jeder einzelne mit einer höchst charakteristischen Miniaturmelodie humorvoll illustriert, wobei das musikalische Motiv jeweilen durch den Namen des betreffenden Tones angeregt wird.

„Hilf Himmel! Welch' endlos Tönegeleis!" ruft der Ritter. Aber er muß auch noch alle Fehler und Verstöße gegen die Weise über sich ergehen lassen. Auch hier zeigt sich Wagner als gründlicher Kenner der Meisterregeln; alle von David aufgezählten Fehler wurden in den Meisterschulen thatsächlich gerügt, wie das zu hoch oder zu tief singen, das sogenannte „mundieren" und der sehr verpönte Vor- und der ebenso gescheute Nachklang

„Vor dem Wort mit der Stimme ja nicht summt,
Nach dem Wort mit dem Munde auch nicht brummt."

David schildert auch seine eigenen Dichterleiden; denn Meister Sachs ist ein gestrenger Lehrer, dem unaufmerksamen Schüler singt er die Knieriemschlagweis. Hier erscheint das charakteristische Motiv des Knieriemens, oder das eigentliche Schustermotiv:

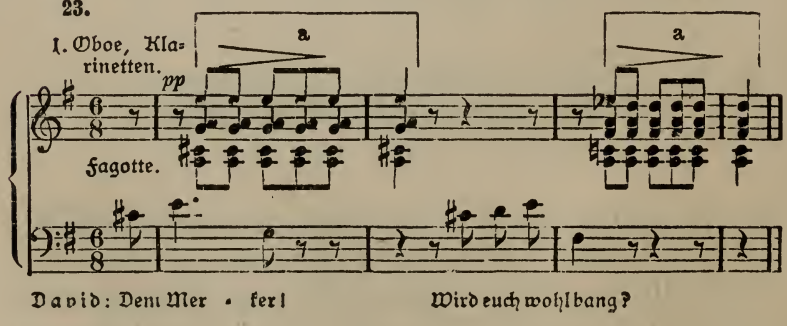
22.

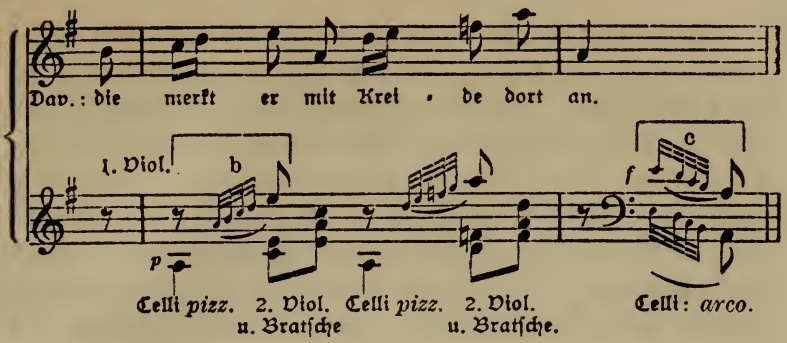


das mit seinen abwärts gleitenden Zweiunddreißigstelnoten und dem übermäßigen Quartschritt (Tritonus; b—e) offenbar direkt einem Handwerksgeräusch nachgebildet ist und unwillkürlich an das Pochen und Strecken des Leders erinnert. — Die Lehrbuben verlangen, daß David ihnen bei der Arbeit helfe. Dieser aber muß

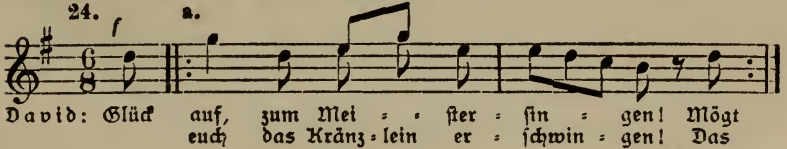
dem Ritter zuvor noch erklären, wer ein „Singer" und wer ein „Meister" genannt wird (Zunftmotiv, 5). Walther überlegt, daß er nur mit eigenem Gedicht und mit eigener Weise vor den Meistersingern auftreten und folglich nur die Probe, den Meistergrad zu erlangen, machen könne (Motiv Nr. 3; hier als Motiv der freien Kunst).

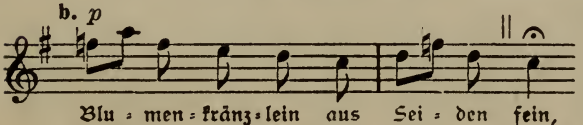
Nachdem David nun glücklich alle seine Weisheit losgeworden, wendet er sich den Lehrbuben und ihrer Arbeit zu. Er sieht, daß sie alles „falsch gerichtet" haben. Sie haben das „große Gemerk" (für die vier Merker) aufgeschlagen, wie es in der „Singschul", das heißt beim öffentlichen Hauptsingen in Aktion trat. Heute ist aber nur „Freiung", eine nicht öffentliche Sitzung der Zunft, bei welcher sich Mitglieder zur Prüfung für die Erlangung eines bestimmten Grades oder auch Freunde zur Aufnahme in die Zunft und gleichzeitig ebenfalls zur Prüfung melden konnten. Bei dieser Gelegenheit figuriert „das kleine Gemerk". Eifrig wird das Gerüst wieder abgeschlagen und richtig hergerichtet. Die Buben hänseln den David wieder mit einem aus dem Lehrbubenmotiv (17) gebildeten Chor, indem sie ihn mit der „Freiung" aufziehen. Doch David bedeutet seinen Genossen, daß nicht er Freiung begehre, sondern der Ritter, dem er wichtigthuend die Tafel weist, auf welcher der Merker die Fehler mit Kreidestrichen anmerkt.



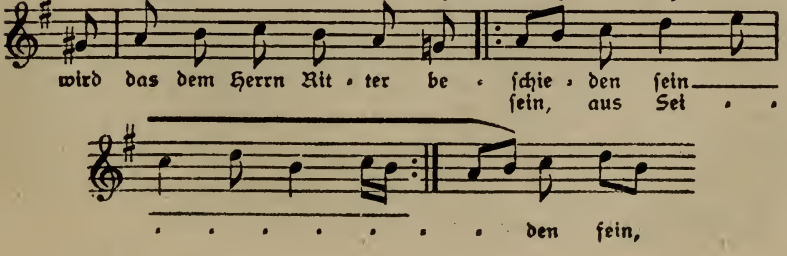


Bei dieser Gelegenheit vernehmen wir zum erstenmal das Merkermotiv (a) und das kleine Motivchen mit dem nach aufwärts oder abwärts geführten Vorschlag (b und c), das in drastischer Weise das unangenehme Geräusch der beim Aufzeichnen der Fehlerstriche über die Tafel fahrenden harten Kreide nachahmt. Besonders rauh wirkt die Figur c, wenn sie von den Celli in tiefen Lagen und forte gespielt wird. Schon die Lehrbuben haben das Gefühl, daß der Ritter hier nicht am rechten Ort sei, dabei macht sich der alte Antagonismus zwischen Bürger und Edelmann geltend; und wie nun David dem Ritter spöttisch zu seinen künftigen Erfolgen im Meistergesang Glück wünscht, fällt der ganze Chor mit fröhlichem Händeklatschen in den Gesang ein:





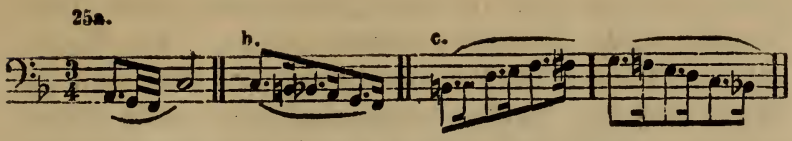
der nach vier Takten im weiteren Verlaufe zu folgender Kadenz führt:



Aus dieser ebenso schönen als originellen und dabei doch echt volkstümlich gehaltenen Melodie ist besonders die Stelle vom „Blumenkränzlein aus Seiden fein" (24 b) hervorzuheben, die noch an verschiedenen Stellen des Werkes leitmotivartig gebraucht wird. Mit einer ähnlichen Kadenz (Rosalie), wie sie zuvor David (Notenbeispiel 19) angewandt hatte, erweisen sich auch die Lehrbuben in ihrem Liedchen (bei c) als gelehrige Schüler der Meistersinger. Ja, sie thun sogar ein Uebriges; um ihre Kunst recht eindringlich zu zeigen, singen sie die Figur gleich zweimal hintereinander mit wachsender Stimme, um dann mit einer energischen Schlußwendung im fortissimo zu enden. Das stetige Crescendo vom piano bis zum fortissimo malt, wie die ausgelassene Schar in ihrem Spott immer mutiger und zudringlicher wird. In der kontrastreichen musikalischen Darstellung altdeutschen Bürger-, Zunft-, Stadt- und Straßenlebens, die Wagner mit seiner Meistersinger-Partitur geschaffen hat, wirken die Gesänge der Lehrbuben mit ihrer gesunden Frische und derben Natürlichkeit, den pedantisch starren Weisen der Zunftgenossen und den bald sinnig verträumten, bald verzückt schwungvollen Melodien des Hans Sachs, des Walther Stolzing, Pogners und Evchens gegenüber, gleichsam wie stilisierte, das heißt dem Gesamtcharakter der Komposition trefflich angepaßte „Gassenhauer".

Dritte Scene.

Der Raum ist inzwischen von den Lehrbuben zur Versammlung der Meistersinger hergerichtet worden. Die Bänke für die Meister stehen im Halbkreis auf der rechten Seite, die Mitte der Bühne nimmt das Gemerk ein, links davor steht der Singstuhl und hinter diesem, an der rechten Seite der Bühne, die niedrigen Bänke für die Lehrbuben. Die Meister betreten einzeln und in Gruppen den Raum. Zuerst tritt aus der Sakristei Meister Pogner auf, gefolgt vom Ratsschreiber Beckmesser. Mit ihrem Erscheinen ertönt das Motiv (25 a), das die folgenden Auftritte fast ausschließlich beherrscht.



Dieses Motiv (a), dem eine behäbig-gemütliche Würde innewohnt, begleitet alle „offiziellen" Reden und Handlungen der Meister innerhalb der Singschule, und da auch Kothner den Anfang seiner Eröffnungsrede: „Zu einer Freiung und Zunftberatung ging an die Meister ein' Einladung" nach der Melodie dieses Motives singt, so kann man es wohl ohne Zwang als das Motiv der Zunftberatung (25 a) bezeichnen. Den mit Pogner zugleich erscheinenden Beckmesser, sowie überhaupt das Philiströse in dem Gebahren der Meister schildern die Figuren b und c. Beckmesser will am Johannisfest im Wettsingen als Bewerber um Evchens Hand auftreten, und da er, trotz all seiner Künstlereitelkeit, seines Sieges doch noch nicht so recht sicher ist, so heftet er sich Pogner an die Fersen, damit dieser möglichst günstige Bedingungen stelle. Beckmesser unterscheidet sich schon durch seine fahrige und gezierte Sprechweise, die von Wagner musikalisch geradezu genial illustriert ist, von der einfachen selbstbewußten Würde Pogners; er zeigt gleich von Anfang an seinen ganzen Charakter als eitler, mißgünstiger und boshafter Pedant.

Beckmesser ist die komische Figur des Dramas (nach der Schablone der alten Oper würde man ihn unter die Baßbufforollen einreihen), und Wagner hat ihn wahrlich mit drastischen Strichen gezeichnet und mit höchst grotesken Zügen ausgestattet. Das Publikum soll herzlich über ihn lachen, und darum scheute Wagner auch nicht vor Uebertreibungen zurück. In der Scene, wo er sein verkrachtes Ständchen singt, in der stummen Pantomime in der Werkstatt des Hans Sachs, und gar in seiner unsinnigen Verballhornung von Walthers Preislied auf der Festwiese

„Morgen ich leuchte in rosigem Schein,
Voll Blut und Duft
Geht schnell die Luft" u. s. w.

streift er sehr stark an das Possenhafte. Wer sollte Wagner einen Vorwurf daraus machen! Im Gegenteil: in unserer allzu leisetreterischen Zeit darf man sich freuen, daß der Meister hier einmal recht grelle Farben auftrug und statt nur fein zu lächeln wie die Aestheten, die es schon unter ihrer Würde halten, nur mit den Mundwinkeln zu zucken, einmal derbschallend hinauslacht, kräftig und gesund, wie das Volk zu lachen pflegt. Und er durfte sich diese Freiheit hier um so eher gestatten, als er gerade in den Meistersingern so viele zarte und tiefpoetische Töne anschlug, daß eine ganze Schar von Aestheten und Dekadents ein ganzes Jahrhundert davon leben könnte. Wir wollen also den Beckmesser nicht etwa mildern, sondern ihn in seiner ganzen derb volkstümlichen Komik genießen. Dennoch können wir uns mit der Auffassung mancher Darsteller nicht befreunden, die in dieser Rolle selber als Possenreißer auftreten und, statt den von Wagner so deutlich vorgezeichneten Charakter sorgfältig nachzugestalten, mit ihren nicht zur Sache gehörenden Witzen und Mätzchen ihr eigenes Ich in den Vordergrund drängen. Solche Darsteller, die den Beckmesser auch noch zu sehr als Baßbuffo im alten Sinne auffassen, erscheinen meistens schon in einem unmöglichen karikierten Kostüm. Sie vergessen, daß Beckmesser Nürnberger Ratsschreiber ist und schon deshalb nicht als Papagei herumlaufen kann. Doch dürfen die Modeauswüchse der damaligen Zeit (reichlich geschlitztes Gewand, steife Fischbeingestelle in den Puffärmeln u. s. w.) schon ein wenig übertrieben werden im Verhältnis zu den anderen Meistern; denn Beckmesser ist ledig und eitel und geht überdies auf Freiersfüßen. Auf der Festwiese darf er sich etwas reichlich mit Bändern bestecken; denn auch das war eine Sitte der Zeit, die nur wenig später die Pegnitzschäferei erlebte; aber zum wandelnden Tuschkasten darf sich Beckmesser doch nicht machen. Alle diese Uebertreibungen müssen schon deshalb vermieden werden, weil ein Komiker, der selber lacht, die komische Wirkung seiner Reden und Handlungen zerstört. Nur

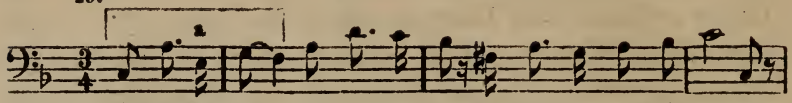
wenn der Komiker in allem was er thut und spricht, völlig ernst bleibt, erzielt er die gewollte Wirkung. Die Beckmesserdarsteller sollten sich die Worte zu Herzen nehmen, die Wagner selbst im Jahre 1872 an einen ihrer Kollegen, den Sänger Freny in Hamburg, schrieb, der den Meister bezüglich der Auffassung der Rolle um Rat gefragt hatte. In diesem Briefe heißt es: „Sie sind mit dem Beckmesser ganz richtig daran. Nur übertreiben sie das Geckenhafte nicht, es macht sich ganz von selbst, er braucht nicht alt zu sein, viele Menschen sind schon mit 40 Jahren alt. In allem zeigen Sie großen Ernst: der Mann macht nie Spaß, außer wenn er sich lustig stellt. Große Borniertheit und viel Galle. Nehmen Sie irgend einen boshaften Recensenten zum Muster! Grenzenlose Leidenschaftlichkeit, ohne Kraft, sie von sich zu geben, überschlagende Stimme, wenn er in Zorn gerät. Die äußerst hohen Noten sind natürlich nur heftige oder lächerliche Sprachaccente, kein Gesang. Bitte um große Aufmerksamkeit auf jede Vorschrift und genaue Uebereinstimmung mit dem Orchester bei ihrer Ausführung."

Walther begrüßt Meister Pogner und trägt ihm seinen Wunsch vor, in die Meistersingerzunft aufgenommen zu werden. Dieser sagt ihm seine Fürsprache bei den Meistern zu. Beckmesser aber betrachtet den neuen Eindringling mit Mißtrauen; er wittert in ihm den Rivalen. Die Meistersinger haben sich nun allmählich alle eingefunden. Zuletzt erscheint Hans Sachs. Fritz Kothner zieht die Mitgliederliste hervor und beginnt die Namen der einzelnen aufzurufen. Mit köstlichem Humor ist dieser pedantische Namensaufruf geschildert. Immer aufs neue erscheint das Motiv der Zunftberatung (25 a), immer aufs neue erklingen die auf- und absteigenden Gänge (25 c) in sinnreicher Verbindung mit Bruchteilen und Varianten der Liebeserklärung (10) und des Meistersingermotivs (2 a).

Wieder mit dem Beratungsmotiv (25 a) erhebt sich Pogner, um seinen Antrag zu stellen. Die lange und melodisch wunderbar schöne Rede, in welcher der reiche und angesehene Meister dem Sieger im Wettgesang

Eva, sein einziges Kind, zur Ehe anbietet, ist auf dem Motiv des Johannisfestes

26.



aufgebaut. Ein unendlich wohliges Behagen, eine gesunde Lebensfreudigkeit strömt aus dieser Melodie. Der selbstbewußte Meister, der es nicht ertragen kann, daß man den Bürger „karg nennt und verschlossen", und der des bittern Tadels satt ward,

„daß nur auf Schacher und Geld
sein Merk' der Bürger stellt,"

möchte dadurch die Kunst ganz besonders ehren, daß er denjenigen zu seinem Eidam macht, der „vor allem Volk den Preis ersang". In der Hingabe des eigenen Kindes als Sangespreis liegt eine an alte Märchen und Sagen gemahnende Romantik, ein Zug höchster Idealität, die in der nüchternen Zeit der Meistersinger als etwas ganz Außergewöhnliches gelten mußte. Und als etwas ganz Außerordentliches wird der Antrag auch von den Meistern aufgefaßt, die dem Redner zuerst mit dem Motiv der Zunftberatung (25 a) beistimmen, während Kunz Vogelgesang mit dem Motiv des Johannisfestes (26 a) fast wehmütig meint: „Wer möchte da nicht ledig sein?"

Wir befinden uns aber in den „Meistersingern" nicht mehr in der Zeit der alten Märchen und Sagen, wo man lebendige Königstöchter nur so mir nichts dir nichts an siegreiche Sänger verschenkte. Der praktische Bürgersinn Pogners knüpft noch eine Bedingung an seine Gabe: Wohl soll die Zunft den Sieger ernennen; aber die Braut soll das Recht haben, den Bewerber auszuschlagen, ohne jedoch in diesem Falle einen anderen wählen zu dürfen.

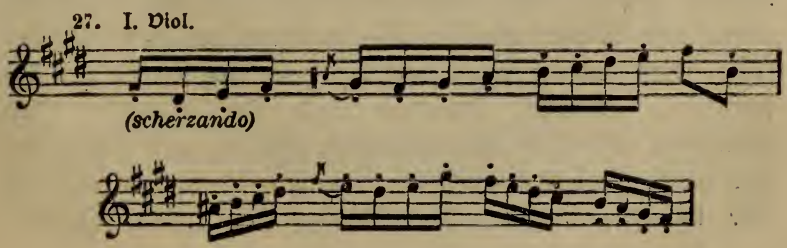
„Ein Meistersinger muß er sein,
nur wen ihr krönt, den soll sie frei'n."

Hans Sachs, der mit Recht befürchtet, daß das Urteil der Meister von demjenigen des Mägdleins allzuweit entfernt sein möchte, macht den in der Meisterschule unerhörten Vorschlag, daß man das Volk selber richten lasse; „mit dem Kinde sicher stimmt's überein". Der Meistergesang war trotz seiner zahlreichen Anhänger zur Zeit seiner Blüte eine ganz und gar exklusive, eine völlig unvolkstümliche Kunst; er setzte sich als „Kunstgesang" zum Volksgesang in direkten Gegensatz. Außer bei den offiziellen öffentlichen Veranstaltungen der Zunft, bei den Haupt- und Freisingen, durften Meistertöne von den Mitgliedern niemals vor Laienohren gesungen werden. Hans Sachs aber geht von der richtigen Ansicht aus, daß eine Kunst, die sich vom Volke abschließt, den eigentlichen Nährboden unter ihren Füßen verliert, daß sie verknöchern und verkümmern müsse. Wohl sei die Regel gut und ihre Befolgung heilsam,

„Doch einmal im Jahre fänd' ich's weise,
daß man die Regeln selbst probier',
ob in der Gewohnheit trägem Gleise
ihr' Kraft und Leben nicht sich verlier':
und ob ihr der Natur
noch seid auf rechter Spur,
das sagt euch nur,
wer nichts weiß von der Tabulatur."

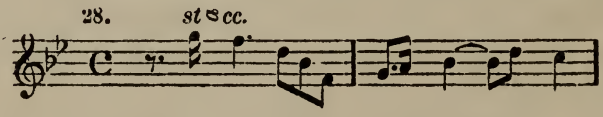
Davon wollen natürlich die Meister nichts wissen. Nur die Lehrbuben freuen sich, wie sie hören, daß die Unkenntnis der Tabulatur die höchste Entscheidung treffen soll, die Blumenkränzleinmelodie (24 a und b) leuchtet auf.

Der zweite Teil der Rede Pogners und die Rede des Hans Sachs wird von einer charakteristischen Violinfigur umspielt



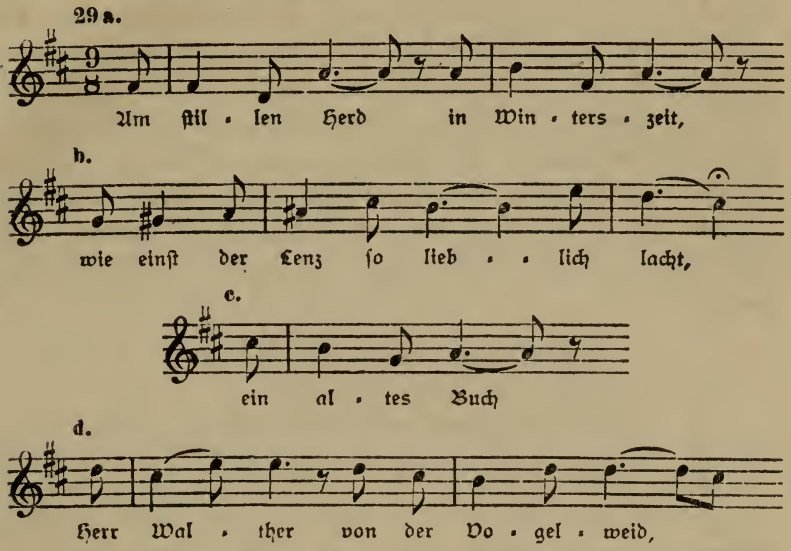
die mit den aus dem ersten Meistersingermotiv (Bürgermotiv; Beispiel 2 b) abgeleiteten volkstümlichen Motiven und der Stelle im Vorspiel, wo das Volk Hans Sachs mit seinen eigenen Liedern begrüßt (7) verwandt ist; diese Scherzandofigur, die auch zu Sachsens Worten: „So laßt das Volk auch Richter sein" erklingt, malt die naive, heitere Kunstauffassung des „unbelehrten" Mägdleins und des Volkes und umspielt den ganzen Vorgang mit ihren heiteren, gangartigen Gebilden. Am wenigsten will natürlich Beckmesser von einem derartigen Volksurteil wissen. Er wird giftig und meint, Hans Sachs rufe nur deshalb das Volk zum Richter auf, weil er selber meistens Gassenhauer dichte. Dabei erklingt als Spott die Blumenkränzleinmelodie (24 b) mit der Rosalie (24 c), die durch Vorschläge einen trivialen Zug erhält. Pogner sucht zu vermitteln (Johannisfestmotiv, 26). Zuviel des Neuen könne man auf einmal nicht einführen; man möge einstweilen die Gabe, die er zu bieten habe, mit seinen Bedingungen annehmen; was denn auch geschieht.

Nachdem der Fall erledigt ist, kehrt man wieder zur Tagesordnung zurück. Kothner fragt, ob jemand Freiung begehre (Beratungsmotiv, Nr. 25 a) und nun ruft Pogner den Junker Stolzing herbei, der sich bis dahin im Hintergrunde gehalten hat, und empfiehlt ihn den Meistern zur Aufnahme in die Zunft. Im Orchester herrscht in dieser Scene das Rittermotiv Walthers



Die Meister sind erstaunt und etwas mißtrauisch; da aber Meister Pogner für den Kandidaten spricht, so werden weiter keine Einwendungen gemacht. In pedantischer Weise werden die Personalien des Rittters festgestellt; darauf wird von Kothner die Frage an ihn gerichtet: „Welch' Meisters seid ihr Gesell?" Im Orchester ertönt in den Hörnern, Oboen und Bratschen das erste Liebesmotiv (3) in einer ähnlichen Fassung wie bei der Stelle: „der Meister Tön' und Weisen"

(Motiv der Singkunst; Nr. 21), und nun setzt Walther mit einer wundervollen, in der Hauptsache aus dem genannten Motiv (3) abgeleiteten Melodie ein, die beide „Stollen" (von je acht Versen) des improvisierten Liedes fast völlig gleichtönend umklingt und dann im „Abgesange" (von sechzehn ungleich langen Versen) frei variiert erscheint. Die wesentlichsten Motive dieser Melodie sind:*)



Der erste Stollen des wohlgeformten „Gesätzes" schildert in herrlich abgestimmten Farben das Leben des Ritters auf der einsamen Burg, wo er sich, am winterlichen Kaminfeuer sitzend, in die Lieder Walthers von der Vogelweide, des größten mittelalterlichen Lyrikers, vertieft und nicht nach krausen, abgeleiteten und verknöcherten Regeln, wie die Meistersinger in ihren Schulen, sondern an den Werken des größten Meisters selber die Kunst zu erlernen strebt. Die Melodie flutet im Orchester über den Stollen hinaus und leitet mit den Motiven b und d (dieses letztere erlangt als Motiv Walthers von der Vogelweide im weiteren Verlauf der Handlung Wichtigkeit) zum zweiten Stollen

*) Auf Wunsch der Verleger B. Schotts Söhne mußten hier sowie in mehreren anderen Musikbeispielen die ausführlicheren Notenzitate der ersten Auflage auf das den Bestimmungen über das Urheberrecht entsprechende Maß reduziert werden.

über, den Walther auf Kothners Frage, in welcher Schule er das Singen gelernt habe, beginnt. Hier schildert der Ritter, wie er nach der Anregung des alten Meisters im Sommer in der freien Natur, im Wald und auf der Vogelweid', zum Sänger geworden sei. Die Gedankenparallele der beiden Stollen ist köstlich. Aber den Meistern wird bei der Sache doch etwas unheimlich zu Mute. Den Walther von der Vogelweide, den konnte man ja zur Not noch gelten lassen, denn er gehörte zu den berühmten Meistern und den (sagenhaften) Gründern der Schule, wenn es den biedern Handwerkern auch etwas phantastisch erscheinen mochte, daß sich der Ritter so geradezu als „Schüler" dieses längst verstorbenen Meisters ausgab. Aber für die Schule im Wald und auf der Vogelweide mußte den Zünftlern jedes Verständnis mangeln. Beckmesser meint:

„Oho! Von Finken und Meisen
lerntet ihr Meisterweisen?
Das mag denn wohl auch darnach sein!"

Die braven Meister sind über diese merkwürdige Singschule so konsterniert, daß sie gar nicht darauf achten, in welch feine Form der Ritter seine Antwort eingekleidet hat. Nur Meister Vogelgesang merkt es und sagt

„Zwei art'ge Stollen faßt' er da ein."

Der sich in seiner Regeltüchtigkeit so unendlich wichtig vorkommende Kothner aber weiß nicht recht, ob er überhaupt den Edelmann noch weiter fragen soll. Kopfschüttelnd sagt er:

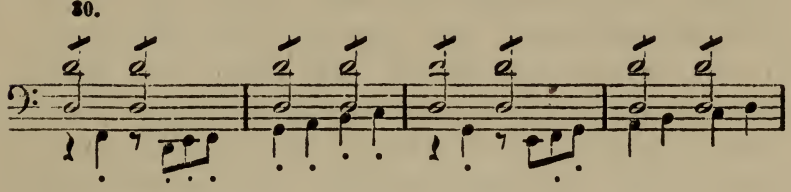
„Mich dünkt, der Junker ist fehl am Ort."

In der Melodie ist der zweite Stollen dem ersten genau nachgebildet. Nur bei den Worten „in Waldespracht" und in der Schlußwendung („da lernt ich auch das Singen") erlaubt sich der Sänger eine kleine melodische Freiheit, indem er einen höheren Harmonieton erfaßt und dadurch die Stelle glanzvoller gestaltet. Die

Orchesterbegleitung aber ist farbensatter, malender als im ersten Stollen und erhält durch den Hinzutritt der Harfe noch einen besonderen Glanz, so daß also trotz der Gleichheit der Melodie von einer öden Wiederholung nicht die Rede sein kann. — Wieder bilden die obengenannten Motive (29, b und d) ein Zwischenspiel, das die Reden der Meister begleitet.

Auf Kothners Frage, ob Walther bereit sei, jetzt gleich ein eigenes Meisterlied vorzutragen, antwortet dieser mit dem Abgesang, er wolle was Kunst und Natur („Buch und Hain") und des Lebens Ernst und Scherz („Rossestritt beim Waffenritt", „Reihentanz bei heitrem Schanz") ihn gelehrt haben in eigne Worte und eigne Weise zu fassen suchen. Zwar haben die Meister von vornherein wenig Zutrauen zu seiner Kunst, — eine eigenartig stockende Variante des Tonleiteraufstiegs aus dem ersten Meistersingermotiv (2)

30.



schildert die Verblüffung der braven Spießbürger — doch wird das Gemerk bestellt. Da der Ritter einen „weltlichen" Stoff wählt, muß Beckmesser allein seines Amtes walten. (Bei einem „heiligen" Stoffe hätte noch ein zweiter Merker in der Bibel nachlesen müssen, um etwaige Verstöße gegen die „Geschrift" zu rügen.) „Ein saures Amt", meint Beckmesser. Dabei erscheint das Rittermotiv Walthers (28) in gedrückter Mollharmonie und mit einem aus dem Merkermotiv (23 a) gebildeten Anhängsel; dazu erklingen in den Geigen charakteristische Trillerfiguren wie spöttisches Gekicher; und wie Beckmesser endlich mit seinem höhnisch-süßlichen „läßt Gott euch befohlen sein" hinter den Vorhängen des Gemerkes verschwindet, da weiß man schon im voraus ganz genau, daß der ritterliche Sänger vor solchen Richtern wenig Gnade finden wird.

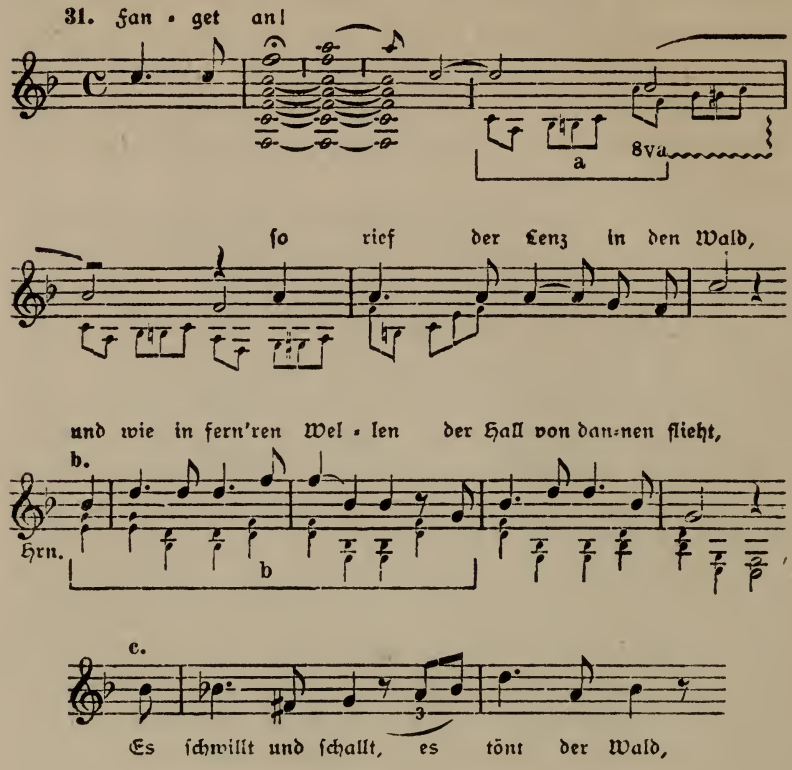
Bevor aber der Sänger beginnen darf, läßt Kothner von den Lehrbuben eine große Tafel herbeischleppen, auf welcher die leges tabulaturae, die Gesetze der Tabulatur, verzeichnet stehen, und beginnt dem Junker mit unbeschreiblicher Amtswürde die Form, in der sich sein Gesang zu halten habe, den Bar mit seinen Stollen und seinem Abgesang, zu erklären. — Unverkennbar ist diese ganze Stelle eine geistreiche Verspottung der in der alten Oper herrschenden Arienform, an deren Heiligkeit nicht gerüttelt werden durfte, selbst wenn das Drama darüber in die Brüche ging. Haben nicht viele Opernkomponisten schließlich ihre Arien so maschinenmäßig geschrieben, wie seinerzeit die Meistersinger ihre Meisterlieder. Die Form war alles; der Inhalt nichts. — Die Erklärungen Kothners sind natürlich selber in die heilige zünftige Form eines Bars gefaßt. Die Melodie ist eine psallodierende Litanei mit einem einfachen Auf- oder Abstieg am Ende jeder Verszeile (ähnlich wie im gregorianischen Gesang). Am Ende des ersten Stollens, der in der Tonika (c) schließt, folgt dann eine zopfige Kadenz nach Meistersingerart (verzierte, abwärtssteigende C dur-Tonleiter). Im Anfang des ersten Stollens ist der $^5/_4$-Takt sehr fein verwendet. Der zweite Stollen schließt wiederum mit einer größeren Verzierung auf der Dominante. Dieser Schluß auf der Dominante widerspricht, streng genommen den Regeln des Meistergesangs, nach welchen sich die beiden Stollen völlig gleichen und also auch „im gleichen Ton schließen" müssen; Wagner wendet hier eine „Meisterregel" der musikalischen Setzkunst an. Im Abgesang belebt sich die Melodie etwas. Er zerfällt in zwei Teile, deren erster in E moll, wiederum mit einem Schnörkel schließt; der zweite, der aus dem ersten Meistersingermotiv (2) eine ziemlich lebhafte, dabei aber ganz steife Melodie bildet, führt nach der Tonika zurück und läuft wiederum in die abwärts steigende C dur-Tonleiter aus, in etwas reicherer Verzierung als das erste Mal.

Mit diesen umständlichen Vorbereitungen ist ziemlich alles gethan, um den Sänger aus Stimmung und Begeisterung herauszureißen; und wie sich Walther nun

gar noch fein manierlich, „wie's Brauch der Schul'", in den steifen Singestuhl setzen soll, in jenes prosaische Katheder, da überläuft ihn ein Schauer. Ganz kleinlaut erklingt das Rittermotiv (28) mit dem angehängten Merkerschwanz (23, a). „Der Sänger sitzt", ruft Kothner mit dem Quintenschritt d—g nach abwärts, und in komischem Kontrast kräht Beckmesser mit dem Quintenschritt a—e aufwärts aus dem Gemerk hervor: „Fanget an!"

Aber trotz der ihn umgebenden Prosa sucht Walther die Stimmung gewaltsam festzuhalten. Der Gedanke an die Geliebte giebt ihm die Kraft dazu. In genialer Weise greift er das „Fanget an!" des Merkers auf und macht es zum Ausgangspunkt seines Liedes, das dadurch den Charakter einer freien Improvisation annimmt und so den denkbar schärfsten Gegensatz zu den mit saurem Schweiß zusammengedrechselten Liedern der Meistersinger bildet. Eine vortreffliche Schematisierung auch dieses Liedes befindet sich in Kurt Mey's hochinteressantem Buche „Der Meistergesang in Geschichte und Kunst." Ausführliche Erklärung der Tabulaturen, Schulregeln, Sitten und Gebräuche der Meistersinger, sowie deren Anwendung in Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg." Mit zwei Faksimile-Beilagen von Hans Sachs und Hans Vogel. (Zweite Auflage, Leipzig 1901). Nach Kurt Mey ist dieses ganze Probelied vor der Meistersingerzunft ein einziges Gesätz (Bar) von kolossalen Dimensionen, ein sogenannter „überlanger" Bar; hat er doch einundachtzig Verse. „Es ist, als wolle Walther der Zunft beweisen, daß er ihre gekünstelte Poetik sehr wohl kenne und in der reichsten Weise anzuwenden verstehe." Allerdings wird aber Junker Walthers Riesenbar inhaltlich und auch formal geradezu zu einer wagemutigen Verhöhnung der ganzen pedantischen Meistersingerei. Wer sich das Lied zergliedern will, der lese als ersten Stollen die 29 Verse von „Fanget an"! bis „zu Schaden könnte bringen", — als zweiten Stollen die 29 Verse von „Doch: Fanget an!" bis „die Elstern, Kräh'n und Dohlen", — und als Abgesang die 23 Verse von „Auf da steigt" bis „Ade ihr Meister hienied!"

Gleich zu Anfang des ersten Stollens erklingen die nachstehend angeführten Hauptmotive dieses wunderbar inspirierten Probeliedes:



Gleich nach dem „Fanget an!", das in seinem prächtigen vollen und lang ausgehaltenen F dur-Accord die Grundtonart des Werbeliedes feststellt, setzt in den Streichern das Leidenschaftmotiv (15) ein (31, a). Es begleitet und umspielt unaufhörlich die wundervolle Kantilene, die ein freier Erguß zu sein scheint und deren einzelne Teile doch so harmonisch abgewogen sind. Von ungewöhnlichem Zauber ist das Motiv, mit welchem bei den Worten: „und wie in fern'ren Wellen", die Hörner einsetzen (31, b). Es ist ein süßes Wogen und Schwellen wie laue Frühlingsdüfte. Das Motiv erscheint denn auch wieder da, wo Hans Sachs vor der Thür seiner Werkstatt den Fliederduft einatmet. Das Schwellen und Wogen gipfelt in dem Motiv c, das auf die Worte: „Es schwillt und schallt, es tönt der Wald" fällt. Die

Melodiestelle ist der Ausdruck aller sehnsüchtigen, die Brust schwellenden Liebes- und Frühlingsgedanken, sie wird dem Tondichter zum Symbol von Jugend, Lenz und Liebe und spielt als solches auch ferner als das Motiv des Lenzgebotes eine große und wichtige Rolle in dem Werke. Es ist jener Drang und Urquell, aus welchem nicht nur die ganze Gefühlswelt des Menschen, sondern auch alles wahre künstlerische Schaffen entspringt, die Künstler- und die Liebesmotive Walthers sind daher alle mehr oder weniger mit ihm verwandt; das kleine Motiv der Leidenschaft (15; 31, a), das das ganze Lied begleitet und das wir schon so oft angetroffen haben, ist direkt daraus abgeleitet. Darum setzt sich dieses Motiv des Lenzgebotes auch sogleich im Gedächtnis des Hans Sachs fest, es klingt ihm immer in den Ohren, sobald er an den ritterlichen Sänger und an sein eigen Dichten denkt. Jeden natürlich Fühlenden ergreift es; nur den Meistern sagt es nichts, und am allerwenigsten dem Merker Beckmesser, dessen Kreide, sobald der Junker den Stollen beendet hat, die Tafel zu bearbeiten beginnt (Merkermotiv 23, b und a). Walther, der das Unheil merkt, knüpft mit einem gewissen Galgenhumor auch an diesen unangenehmen Zwischenfall an. Er spricht vom Winter, der sich neidisch in der Dornhecke verstecke, und das frohe Singen zu hindern suche. Es ist eine Art Ueberleitung zum zweiten Stollen, der eigentlich formell erst mit den Worten „Doch fanget an! so rief es mir in die Brust", beginnt. Solche freien Zwischenglieder waren als „Flickgesang" in der Meisterschule verpönt, und es ist nur begreiflich, wenn Beckmesser an dieser Stelle hinter seinem Vorhang die Kreide recht energisch handhabt. Für den genialen Humor der Sache und für die innere Logik dieser „Freiheit" fehlt ihm ja der Sinn. Er weiß ja nichts von freiem Schaffen, das die Form meistert, er kennt nur „Regeln" und „Fehler"; etwas anderes existiert nicht für ihn. Ebensowenig versteht er den Inhalt von Walthers Gesang; denn alle Gefühle, die der ritterliche Sänger, der eine leidenschaftliche, echte Künstlernatur ist, in Worte und Töne zu fassen sucht, sind ihm, dem trockenen Aktenmenschen und Schulsänger

fremd. Der zweite Stollen Walthers ist leidenschaftlicher gehalten als der erste. Der Sänger singt sich selber mehr und mehr in die Begeisterung hinein; auch reizt ihn das Verhalten der Meister naturgemäß zur Opposition. Zudem müssen ihn die roh in seinen Gesang hineinfahrenden Kreidestriche des Merkers aufregen. So gestaltet er diesen zweiten Stollen seines Werbeliedes viel freier als er den zweiten Stollen seiner Antwort auf die Fragen Kothners gestaltet hatte, wo es doch auf strenge Form gar noch nicht ankam. Damals gingen die beiden „artigen Stollen" fast unbemerkt an den Ohren der Meister vorbei; sie achteten nicht darauf. Aber jetzt, beim Werbelied, sind sie natürlich viel aufmerksamer, und gerade jetzt, wo es darauf ankommt, geht infolge all der äußeren Umstände die Form mit dem Künstler durch. — Man darf nicht etwa annehmen, daß der Junker, der die ritterliche Singkunst gepflegt und sich in die Werke Walters von der Vogelweide vertieft hatte, die Form, auf die es ankommt, nicht kenne. Das wäre absurd; denn die Formen des Meistersanges mit Bar, Stollen und Abgesang sind nur steife Nachahmungen der Formen des alten Minnesanges; darum wirkt es auch nur komisch, wenn Kothner dem Ritter wichtigthuend die Regeln über den Bar erklärt. Walther weiß nur nichts von der verknöcherten und verzopften Form, die man handwerksmäßig handhabt, und die bei den Meistern, wie bei jeder zum Handwerk herabgesunkenen Kunst, keine inneren Beziehungen mehr zum Inhalt hat. Ihm, dem Schüler der großen Meister, ist der Inhalt die Hauptsache, der sich, wo es nötig ist, neue Formen schafft. Er verachtet auch die Form nicht, sonst würde er sich nicht zur Aufnahme in die Meisterzunft melden, wo er die Form noch rein zu finden, wo er, der bis jetzt Autodidakt war, sich regelrechten, schulmäßigen Studien hingeben will. Erst wie er durch das Scheitern seines ersten Versuches die ganze Hohlheit des in der Schule gepflegten Formen- und Formelwesens erkennt, erst wie er an dem völligen Unverständnis, das seiner Begeisterung entgegengebracht wird, einsehn muß, daß hier

aller wahre Künstlergeist entflohen und nur noch die tote Schale eines unfruchtbaren Formenkultus zurückgeblieben ist, erst da beginnt er Schule und Zunft zu hassen und will von den Meistern nichts mehr wissen. Und da ist er denn, als echter junger Stürmer, nur zu rasch bereit, mit samt den verzopften Meistern auch die Form selber mit allen sogenannten Kunstgesetzen weit von sich zu werfen. Aber die Form läßt sich nicht nur so wegwerfen und abthun, trotz allen Meisterzöpfen der Welt; denn sie entsprang aus dem inneren Wesen der Kunst, sie beruht auf Naturgesetzen und wird erst in ihrer geistlosen Verknöcherung zur Unnatur. So wirkt sie in den freiesten und gewaltigsten Meistern gerade am mächtigsten; in denen, die sie scheinbar zertrümmern, bethätigt sie sich am großartigsten; denn, sie geht verjüngt und dadurch neu gekräftigt aus ihren Werken hervor. Darum kann aber auch nur der Meister die Form zerbrechen, der sie neu zu schaffen versteht. Auch Walther Stolzing gelangt nur dadurch zur künstlerischen Reife, daß er sich der Form wieder fügt, indem er sie als freier Künstler gebrauchen lernt. Auf diesen allein richtigen Weg können ihn aber weder Fehler ankreidende Merker, noch in ihrer Schulweisheit erstarrte Meister weisen, sondern nur der eine, einzige Mann, der bei aller Meisterregel sich ein naives Künstlerherz bewahrt hat, der deshalb auch den die Regeln durchbrechenden Stürmer versteht: Hans Sachs. Ihm, dem wahren ausgereiften und in Erkenntnis der Grenzen seines Könnens bescheidenen Künstler, gelingt die Belehrung und Bekehrung des genial beanlagten Junkers leicht; er erst formt denn auch aus dem Natursänger und Autodidakten den bewußten Künstler. — Doch damit sind wir der Handlung vorausgeeilt.

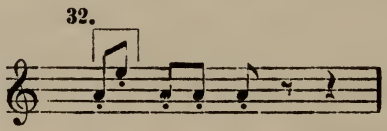
Der Anfang dieser Entwicklung Stolzings, die Abkehr von der Form, hat Wagner mit wunderbarer Naturtreue in der Schlußscene des ersten Aktes und ganz speziell in Walthers Werbegesang geschildert. Der zweite Stollen des Liedes ist im Sinne der Meister fehlerhaft. Nur das vermögen die Meister zu erkennen. Sie sind nicht ungerecht in ihrem Urteil, auch Beckmesser nicht,

wenn er sich auch hämisch freut, daß der Junker versungen hat. Er kann seine Ausstellungen alle mit den Regeln bekräftigen, und thut es auch, wie er nach dem zweiten Stollen den Meistern die ganz mit Strichen bedeckte Tafel zeigt. Aber die Schadenfreude leuchtet aus seinem Eifer hervor, mit dem er sein Verdammungsurteil verkündet, und aus der Grobheit, mit der er dem Junker sein

„Singt, wo ihr wollt! Hier habt ihr verthan!"

entgegen ruft. Musikalisch wird der Hohn und die Bosheit des Merkers durch eine kleine Figur mit aufwärts schlagender — wie überschnappender — Quinte

32.



sehr drastisch illustriert. Das Motivchen erscheint überall, wo Beckmesser in Erregung gerät. Auch in der Singstimme Beckmessers tritt dieser Aufschlag in die Quinte oder in noch weitere Intervalle an besonders erregten Stellen auf, wo er dann das Ueberschlagen der Stimme darstellt.

Merker und Meister können nicht einsehen, daß dieser fehlerhafte Gesang Walthers dichterisch und musikalisch, trotz all seinen Unregelmäßigkeiten, weit über ihren eigenen Schulprodukten steht, darum soll der Junker, der versungen hat, trotz seines Protestes, nicht weiter gehört werden. Von allen Fehlern, die Beckmesser aufzählt, genügt schon e i n e r, die „Blinde Meinung" — damit bezeichnete man völlig unklare und verworrene Ausdrucksweise (siehe Seite 58) — um dem Junker das Genick zu brechen.

„Sagt, konnt' ein Sinn unsinniger sein!"

fragt Beckmesser, und die Meister gestehn ehrlich: „Man ward nicht klug!" Und, man denke:

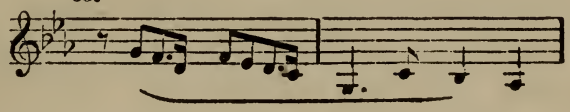
„Gar vom Singstuhl ist er gesprungen."

Das ist allerdings ein fürchterlicher Verstoß, den ihm

der Formelmensch Kothner, dessen ganze Bedeutung in seinem Regelgedächtnis beruht, niemals verzeihen kann.

Nur Einer hat den Sänger verstanden und die hohen künstlerischen Gaben erkannt, die in ihm schlummern: Hans Sachs. Er kommt dem von allen Seiten Bedrängten zu Hilfe. Mit einem Motiv, das gemütliches Wohlwollen ausdrückt:

33.



und das auch in der Folge das freundschaftliche Verhältnis des Schusterpoeten zum ritterlichen Sänger schildert und alle Scenen, die darauf Bezug nehmen, begleitet, übernimmt er die Verteidigung Walthers. Dabei gerät er natürlich mit Beckmesser aneinander, der sich in seinem Urteil unfehlbar dünkt und mit allen Kräften zu verhindern sucht, daß der Junker nicht doch etwa unter der gewichtigen Protektion Sachsens in die Zunft hineinschlüpfe. Wundervoll hebt sich in diesem Geplänkel das ruhig in sich abgeschlossene Wesen des Sachs von der aufgeregten und mißgünstigen Unruhe Beckmessers ab. Und wie Beckmesser persönlich wird und Sachs seine volkstümlichen — nicht schulmäßigen — Dichtungen vorwirft, die sich bekanntlich allein bis zum heutigen Tage lebendig erhalten haben, und meint, hier werde „nur nach den Regeln eingelassen", spricht Hans Sachs die goldenen Worte, die sich jeder Kritiker hinter die Ohren schreiben sollte:

„Herr Merker, was doch solch ein Eifer!
Was doch so wenig Ruh!
Eu'r Urteil, dünkt mich, wäre reifer,
hörtet ihr besser zu."

Ja, hörtet ihr besser zu! und sperrtet ihr die Augen weiter auf, ihr Herren Kritiker; ließet ihr das Werk des Künstlers ruhig auf euch einwirken, statt gleich daran herum zu korrigieren. Fragtet ihr euch, wenn euch etwas ungewohnt oder absonderlich erscheint, bescheiden, wer wohl in diesem besonderen Falle recht habe, eure eigene Weis-

heit, die gerade eben nur einen flüchtigen Schimmer von dem Kunstwerk zu erhaschen vermochte, an das der Künstler Jahre seines Lebens gesetzt hat, und die generalisierende Regel, die ursprünglich eine Helferin des Künstlers, nicht aber eine Fessel sein sollte, die allgemeine Regel, die sich gar nicht auf jeden Einzelfall anwenden läßt; — oder ob nicht doch vielleicht der Künstler, der die Werke schafft, von denen später weise Theoretiker erst die Regeln ableiten, eurem eigenen großen Kritikerverstande vorausgeeilt sei, ob ihr nicht besser thätet, von dem Gehörten und Geschauten zu lernen, statt darüber zu schimpfen. Könnte man nach eurem Verhalten nicht denken, ihr wäret zum Lernen zu faul oder zu — unfähig? Ja, „hörtet ihr besser zu!" — — —

Sachs durchschaut Beckmesser ganz. Auch er weiß eine Regel: Weder Haß noch Liebe soll des Merkers Urteil trüben; und der Herr Merker geht auf Freiersfüßen, er will in dem Junker den Rivalen treffen. Das ist wider die Regel.

Wie alle kleinlichen Naturen hält sich Beckmesser an das Wort statt an den Sinn von Sachsens Rede. Er weicht vom Kernpunkt der Sache ab und wird dabei persönlich. Von den Freiersfüßen springt er auf die Fußbekleidung über und mahnt Hans Sachs in wenig zarter Weise wegen einem Paar noch nicht gelieferter Schuhe. Sachs pariert den Hieb als geistreicher Mann humoristisch. Während das Schustermotiv (22) erklingt, kratzt er sich scheinbar verlegen hinterm Ohr und meint:

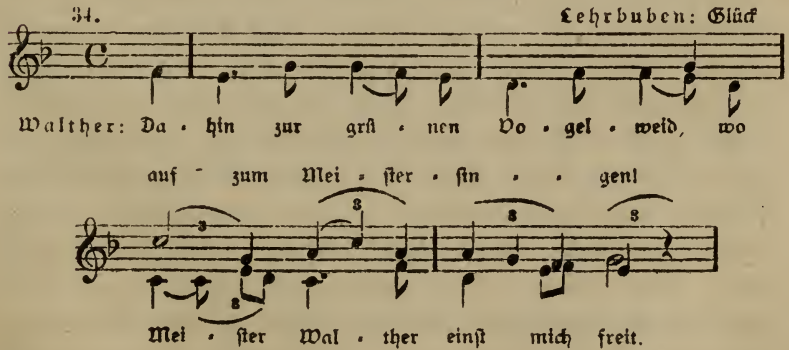
„Schickt sich's, Meister, sprecht,
daß, find' ich selbst dem Eseltreiber
ein Sprüchlein auf die Sohl',
dem hochgelahrten Herrn Stadtschreiber
ich nichts drauf schreiben soll?
Das Sprüchlein, das eu'r würdig sei,
mit all' meiner armen Poeterei
fand ich noch nicht zur Stund';
doch wird's wohl jetzt mir kund,
wenn ich des Ritters Lied gehört:
drum sing er nun weiter ungestört!"

Während nun Beckmesser noch eine ganze Reihe von Fehlern vorbringt, und alle Meister, die darüber einig sind, daß der Junker versungen hat, durcheinander sprechen, singt Walther den Abgesang. Der Aerger läßt ihn selber nun anzüglich werden. Er vergleicht den Merker mit der Eule in der Dornenhecke, die Meister mit Elstern, Krähen und Dohlen; er selbst aber will sich mit seinem Minnelied, einem Vogel gleich mit goldenem Flügelpaar, zu jenen Höhen erheben, zur grünen Vogelweid, wo ihm Meister Walther den Preis reicht.

„auf da steigt,
ob Meister-Krähn ihm ungeneigt,
das stolze Liebes-Lied —
Ade! ihr Meister, hienied'!"

Es entsteht ein großes Durcheinander; aber hoch über all dem Stimmengewirr schwebt das prächtige Motiv des Lenzgebotes (31, c) in Walthers Lied, auf das außer Hans Sachs niemand hört.

Für die Lehrbuben war dieser ganze Auftritt natürlich ein Fest. Zuerst rieben sie sich die Hände, dann sind sie allmählich von ihren Bänken aufgesprungen, und wie der Tumult aufs Höchste steigt, umtanzen sie wieder das Gemerk, wobei sich ihre Blumenkränzleinweise (24) im $^6/_4$-Takt mit dem diesmal im $^4/_4$-Takt stehenden Vogelweidemotiv (29, d) in Walthers Gesang kunstvoll verbindet.



Das Endurteil der Meister lautet auf: „versungen und verthan!" Alles geht auseinander. Die Lehrbuben räumen Gemerk und Bänke wieder fort. Die Blumen-

kränzleinweise (24) herrscht im Orchester. Zuletzt von den Meistern bleibt Hans Sachs. Er wirft einen Blick auf den leeren Singestuhl, der eben von den Lehrbuben weggetragen wird. Dabei ertönt das Motiv des Lenzgebotes (31, c), das ihm nicht mehr aus dem Sinn kommen will. Noch ein paar abgerissene Stücke des Blumenkränzleins. Dann stimmen die Fagotte in komischer Weise staccato und piano das Meistersingermotiv an, das sich in einen gangartigen Schluß verläuft. Sachs schreitet mit humoristisch unmutiger Gebärde hinaus, und mit einem dicken Merkerkreidestrich (23, c) fortissimo in den Streichern fällt der Vorhang.

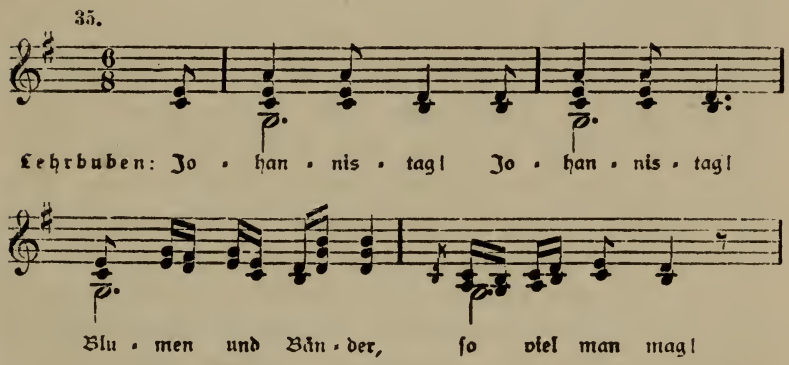
Zweiter Aufzug.

Der zweite Aufzug spielt am Abend desselben Nachmittags, wo die stürmische Sitzung der Meistersinger stattfand. Die Dekoration stellt eine Straße in Nürnberg vor, in welche eine vom Hintergrund der Bühne heraufkommende, etwas krumme, enge Gasse einmündet, die gerade auf den Zuschauer zuführt. Von den beiden Eckhäusern, die diese enge Gasse gegen die größere quer über den Vordergrund der Bühne laufende Straße abgrenzen, ist das reichere, rechts, das Haus Pogners, das etwas einfachere, links, das Haus Sachsens. Zur Hausthür Pogners führt, in der breiten Straße, eine steinerne Treppe empor; davor steht ein Lindenbaum mit Gebüsch, darunter eine Steinbank. Auch die Hausthür des Hans Sachs geht nach der großen Straße; sie ist geteilt, so daß sich die obere und die untere Hälfte gesondert schließen läßt, und führt zu ebener Erde direkt in die Schusterwerkstatt, deren eines Fenster nach der engen Gasse hinausgeht. Ein zweites, ebenfalls nach der engen Gasse schauendes Fenster gehört zu einer Kammer. (In dieser schläft David, und von hier aus beobachtet er den Ständchen singenden Beckmesser, dem er dann mit einem Sprung aus dem Kammerfenster in den Rücken fällt.) Neben Sachsens Hausthür steht ein Fliederbusch.

Das Ganze ist ein ungemein trauliches und anheimelndes Bild des engen Zusammenwohnens in einer mittelalterlichen Stadt. —

Erste Scene.

Das Orchestervorspiel zum zweiten Akte setzt mit fröhlichen Trillern und dem Motiv des Johannisfestes (26, a) ein; doch bald gesellt sich dazu ein neues, munteres Motiv (siehe das folgende Notenbeispiel, Nr. 35), das den Lehrbuben angehört. Die Scene öffnet sich. Die Lehrbuben sind damit beschäftigt, die Läden der Fenster — von der Gasse aus — zu schließen, dabei singen sie, in der Vorfreude des kommenden Festes, einen munteren Chor:



David schwärmt dazwischen vom „Blumenkränzlein aus Seiden fein" (24, b), das er zu erringen hofft, und ist so vertieft, daß er nicht gewahrt, wie ihm Magdalene mit einem gefüllten Korbe winkt und schließlich, im Orchester von einem trippelnden Motiv begleitet, zu ihm herankommt. Sie möchte erfahren, wie es mit dem Ritter steht, ob er gut bestanden; und da ihr David sagt, daß er versungen und verthan, geht sie betrübt ab und entzieht ihm sogar den heißbegehrten Korb mit all den guten Sachen. Die Lehrbuben beobachten die Scene und hänseln den Kameraden mit einer noch ausgelassteneren Weise im $^2/_4$ Takt, die eine Art Mittelsätzchen des Chores bildet. Mit der ersten Weise (Nr. 35) ziehen sie ihn dann wegen seiner Liebe zu der „alten Jumpfer" auf, bis es David endlich zu viel wird, und er dreinzuschlagen

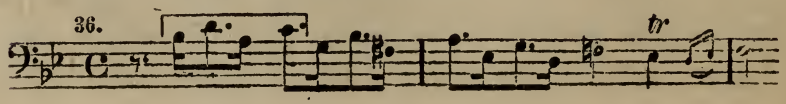
beginnt. Da kommt aber schon Sachs die Straße heraufgegangen (Schustermotiv; Nr. 22), packt den Händelsüchtigen und weist ihn ins Haus. Singstunde erhält er zur Strafe keine; dafür soll er die neuen Schuhe (Beckmessers) auf den Leisten stecken. Dabei ertönt das Motiv, das wir im ersten Akt zu Davids Worten „Hab' ich das Leder glatt geschlagen" (20) gehört haben. Beide gehen in die Werkstatt; die Lehrbuben verlaufen sich; die Bühne wird leer. Ueber dieser ganzen ersten Scene liegt eine wundervolle Feierabendstimmung, und diese hält auch in der folgenden noch an.

Zweite Scene.

Pogner und Eva kommen die Straße herauf, „wie vom Spaziergang heimkehrend". Pogner ist nicht ganz mit sich einig. Es sind ihm Zweifel aufgestiegen, ob er auch recht daran gethan habe, sein Kind als Preis für das Wettsingen auszusetzen. Er möchte Hans Sachs gern noch einmal sprechen und späht nach dem Lichtschein, der aus der Werkstatt dringt (Schustermotiv, 22). Doch ändert er seinen Vorsatz wieder, da er entschlossen ist, Außergewöhnliches zu wagen, was kann ihm da fremder Rat nützen? Das Grübeln und Sinnen Pogners malt die über den gedämpften Geigen in konzertierenden Läufen aufsteigende Klarinette. Vater und Tochter setzen sich noch ein Weilchen auf die Bank unter die Linde, um den schönen Abend zu genießen. Pogner möchte irgendwie sein Herz erleichtern, und da beginnt er denn mit Evchen über den morgenden Tag und das Fest zu sprechen, wo sie vor allem Volk dem Sieger den Preis erteilen soll,

„Wenn Nürenberg, die ganze Stadt,
mit Bürgern und Gemeinen,
mit Zünften, Volk und hohem Rat,
vor dir sich soll vereinen."

Dabei ertönt, aus der Tiefe des Orchesters allmählich emporsteigend, ein neues Motiv:



Es ist aus der festlichen Stimmung entstanden und malt das stolze Gepränge des Aufzuges der Bürger und Zünfte. In der reichen kontrapunktischen Verarbeitung und Steigerung, die es später erfährt, wo es sich in den einzelnen Stimmen und Instrumenten immer mächtiger und höher aufbaut, giebt es auch das Bild der Stadt Nürnberg selber mit ihren zahlreichen, einander überragenden, spitzen gotischen Giebeln, die in der Höhe noch von den Türmen und Zinnen der alten Kaiserburg gekrönt werden. Man darf das Motiv also füglich als dasjenige der Stadt Nürnberg bezeichnen. An der Stelle, wo von der Erteilung des Preises durch Eva die Rede ist, tönt das erste Liebesmotiv (3) hinein; denn Eva möchte ja nur e i n e m diesen Preis erteilen, dem Ritter, der sie heute in der Kirche angesprochen hat. Sie sucht darum den Vater auszuhorchen: „Muß es denn gerade ein Meister sein?" Sie möchte das Gespräch auf den Junker lenken; aber aus dem ganz in seine Gedanken und Grübeleien versunkenen Vater ist nichts herauszubringen. Magdalene kommt herbeigetrippelt und mahnt zum Abendbrot. Während der Vater ins Haus geht, kann sie der erschrockenen Eva noch mitteilen, daß der Ritter, wie sie von David erfahren, versungen habe. Am liebsten möchte Eva nun gleich zu Sachs hinübereilen, um den um Auskunft zu bitten. „Der hat mich lieb", spricht sie in reizender Naivität, und dazu erklingt jenes süße Thema in der Klarinette, das den ganzen Liebreiz der Jungfrau schildert (siehe unten, Notenbeispiel 39, b). Doch der Vater darf von alledem nichts merken; darum drängt Lene, daß Evchen mit ins Haus gehe; nach dem Nachtmahl könne sie dann einmal zu Sachs hinüberschlüpfen.

Dritte Scene.

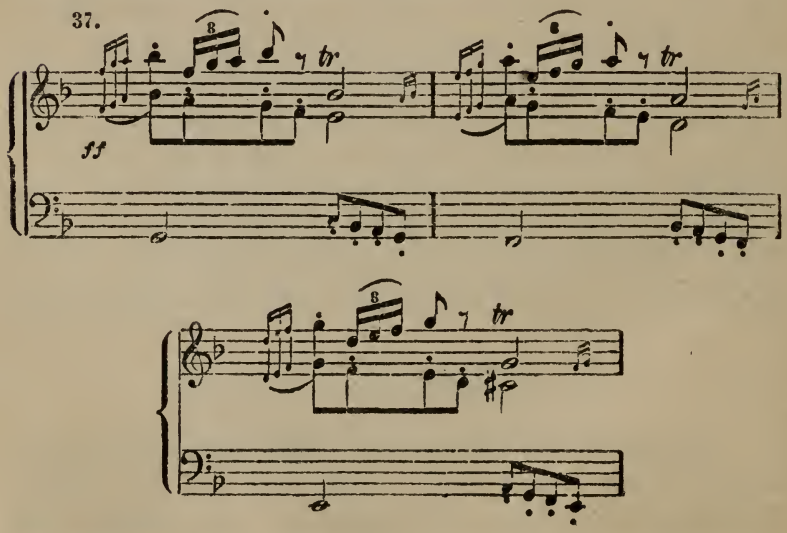
Wieder ist die Bühne leer. Der letzte Abendschein vergoldet die engen Gassen und spielt auf den spitzen Dächern, den Erkern und Türmchen. Hans Sachs läßt sich von David Tisch und Schemel an die Thür rücken; er will die Schuhe für Beckmesser noch fertig machen. Den Lehrbuben schickt er zu Bett. Es folgt nun eine Scene voll höchster Poesie. Während Sachs fleißig das

Leder bearbeitet (Schustermotiv; 22), strömt der Fliederduft zu ihm herein, und unwillkürlich fällt ihm die Melodie des Ritters ein, und besonders das eine sehnsüchtige Motiv des „Lenzgebotes" (31, c: „Es schwillt und schallt, es tönt der Wald"), das ihm immer noch im Ohre klingt. Und indem er den Fliederduft einatmet, gleitet der Arm mit dem Schusterhammer herab und er versinkt in poetisches Sinnen. Die Hörner, von leisem Geigentremolo umschwirrt, wiederholen die träumerischen, sanft auf und ab wogenden Accorde, die wir schon einmal in Walthers Werbelied („Und wie in fernen Wellen der Hall von dannen flieht"; Beispiel 31, b) gehört haben; sie leiten allmählich weich in das „Lenzgebot" (31, c) der Oboen über. Aber Sachs rafft sich aus seinen Träumen auf, die Arbeit will gethan sein:

„thät' besser, das Leder zu strecken
und ließ' alle Poeterei."

Die rauhe Wirklichkeit, die harte Pflicht greift in die poetische Stimmung ein. Und wieder schwingt Sachs den Hammer. Zweimal ertönt das Schustermotiv (22), dann folgt eine lärmende Sequenz:

37.



die mit ihren pochenden Achteln und ihren grellen Trillern und Vorschlägen den mit allem Eifer arbeitenden Schuster schildert. (Wahrscheinlich hat Wagner dabei auch humoristisch an den sogenannten musikalischen

„Schusterfleck" gedacht, und daher solche Rückungen ein und desselben Motivs auf verschiedene Tonstufen, noch öfter in den Gesängen des Hans Sachs und an Stellen, die auf das Schusterhandwerk Bezug nehmen, angewandt). Wir werden dieselbe Sequenz später als Eingang des Schusterliedes wieder antreffen. Nach der Sequenz folgt wieder das Schustermotiv (22). Mit allem Eifer hat sich der Meister auf die Arbeit gestürzt, um der Pflicht zu genügen.

„— — Und doch, 's will halt nicht gehn." —

Wunderbar schildert Wagner das allmähliche Erlahmen und Ersterben des Schustermotives und das leise Wiederauftauchen des Lenzgebotes (31, c). Wieder muß er dem Liede nachsinnen, zu dem keine Regel passen wollte, und in dem doch kein Fehler war;

„Es klang so alt und war doch so neu,
wie Vogelsang im süßen Mai —"

Das schöne Sehnsuchtsmotiv (9) aus dem Vorspiel taucht auf. Die leidenschaftliche aus Achtelduolen und -Triolen zusammengesetzte Figur (15), die auch das Werbelied Walthers begleitet, beginnt leise durchs Orchester zu wogen und schwillt an, und endlich dringt es auch aus der Brust des Hans Sachs empor:

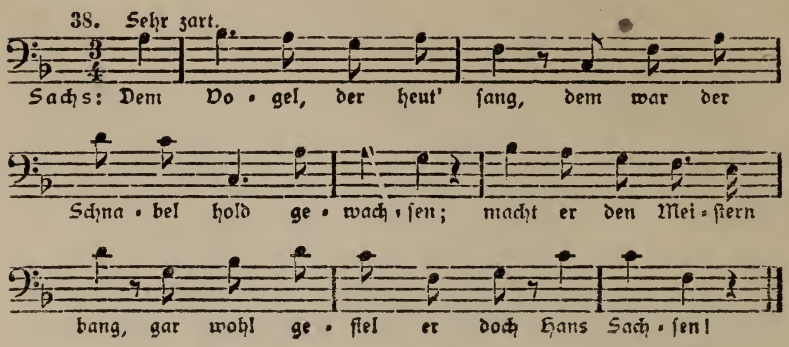
„Lenzesgebot, die süße Not."

Wie eine innere Erleuchtung kommt es über den grübelnden Poeten: Der allmächtige Trieb, der die Natur verjüngt, der weckt auch die Lieder in des Dichters Brust;

„nun sang er, wie er mußt'
und wie er mußt', so konnt er's."

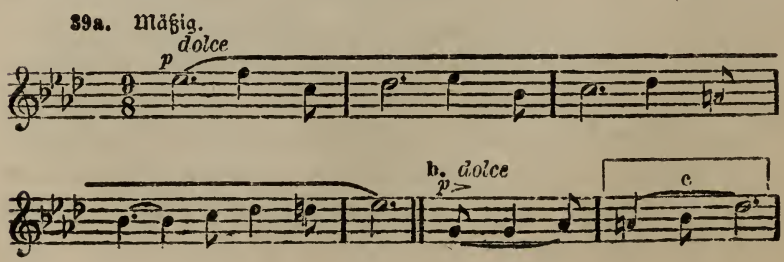
Das ist die Weise des wahren Dichters. So hat einst Walther von der Vogelweide gesungen, und so singt heute Walther Stolzing, so singen alle gottbegnadeten Sänger. Wagner vervollständigt diesen Gedankengang Sachsens noch über die Textworte hinaus durch das Orchester, das hier mit dem schönen Motiv Walthers von der Vogelweide (29, d) aus dem ersten Liede des Junkers („Am stillen Herd") einsetzt. Und nun ist auch Hans Sachs mit sich darüber einig geworden, was er von dem Junker und

seinem Liede zu halten hat, und so faßt er denn alles in den schönen und von leisem Humor bestrahlten Schlußsatz zusammen:



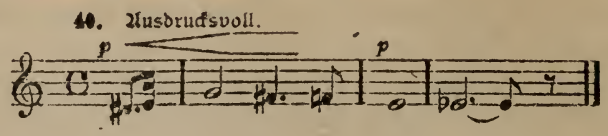
Vierte Scene.

Eva kommt zu Sachs herübergeschlichen, bietet ihm freundlich guten Abend und setzt sich zu einem kleinen nachbarlichen Plausch vor die Thür seiner Werkstatt. Schon äußerlich ist das ein entzückendes Bild. Das Gespräch aber, das sich nun zwischen beiden entwickelt, ist eine der köstlichsten und feinsten Lustspielscenen. Eva möchte gar zu gern erfahren, wie es mit dem Ritter steht; doch will sie nicht recht mit der Frage herausrücken. Hans Sachs merkt wohl, was ihr fehlt; er möchte aber Gewißheit haben, und da kargt er nun mit seinen Antworten und stellt sich, als verstände er nicht, was sie will, und als ob ihm der Junker ganz gleichgiltig sei. Da wird Evchen schließlich ernstlich böse, gerät in Aerger und verrät dabei ihre wahren Gefühle. Die Scene wird von dem Evamotiv beherrscht:



das zuerst während des Gesprächs über die neuen Schuhe, die ihr Hans Sachs zum Feste gefertigt hat, in der unter a verzeichneten Fassung auftritt; dann aber die zweite mit b bezeichnete Gestalt annimmt, in der wiederum die eingeklammerte aufsteigende Figur (c) besonders charakteristisch ist. Der Dialog steckt voll musikalischer Feinheiten, die sich in den ruhigen einheitlichen Zug des Gesamtmelos fast unmerklich einflechten. So ertönen bei der schalkhaften Frage Evchens, ob nicht vielleicht auch ein Witwer sie freien könne —wobei sie natürlich auf Sachs stichelt — in der Oberstimme die Noten g, gis, a, b, aus denen das berühmte Liebesmotiv im Tristan besteht; und im dritten Akte werden wir sehen, wie Sachs selber die traurige Geschichte von Tristan und Isolde erwähnt und sich sogar, im Falle einer ehelichen Verbindung mit Evchen, mit dem König Marke vergleicht. Dieses Hereinziehen des Tristanmotivs, das hier zuerst nur ganz versteckt erscheint, belehrt uns über die wahre Natur des Verhältnisses zwischen Sachs und Eva. Es handelt sich hier um mehr als nur um einen oberflächlichen Scherz. Der alternde, aber innerlich noch jugendfrische Dichter — Hans Sachs hat sich bekanntlich noch im Alter glücklich zum zweiten Male verheiratet — liebt das blühende Mädchen aus dem Nachbarhause, das er einst „gern auf den Armen trug", wirklich. Aber weil er sie liebt, so erkennt er auch, daß sie einen jungen Freier braucht, und neidlos — aber nicht ohne inneren Kampf — verzichtet er auf ihre Hand zu Gunsten des jüngeren Rivalen, nachdem er ihre Liebe zu diesem erkannt hat. Es ist dies nicht etwa ein Zeichen der Schwäche, sondern der Entschluß des reifen, kraftvollen Mannes, der sich selbst zu beherrschen weiß. Gerade so kann auch nur der wahre, sich des eigenen Könnens vollbewußte Dichter, dem von Natür begabteren Sänger neidlos den Siegespreis zuerkennen. Greisenhafte Verliebte und Stümper können sich zur Höhe solcher Verzichtleistung nicht aufschwingen. Ein Beckmesser wird immer alles für sich selbst behalten wollen, Sangespreis und Braut. Darum wird er aber gerade beide verlieren. Der starke Hans Sachs aber schenkt alles weg und gewinnt alles doppelt.

Bei der Stelle: „Eine Freiung machte mir Not" erscheint das Motiv



das wir schon im ersten Akte gehört haben, an der Stelle, wo Hans Sachs mit den Worten: „Halt, Meister, nicht so geeilt!" dem von allen Seiten bedrängten Junker zu Hilfe kam. Wir können es als das Motiv der Bedrängnis bezeichnen, oder als das Motiv des engen Horizontes, gegen den das Genie des frei schaffenden Künstlers ankämpfen muß. Seine kleinlichen chromatischen Schritte lassen keine Begeisterung aufkommen, und hat sie sich mühsam unter dem Drucke emporzudrängen gesucht (Crescendoaufstieg nach g), so muß sie unter der unerbittlichen Last der abwärts strebenden Schritte wieder in sich zusammensinken. Es ist das unverständige Urteil der Welt, der Mehltau, der sich auf das frohe künstlerische Schaffen und Gestalten legt. Es umrahmt darum auch die Worte des Hans Sachs:

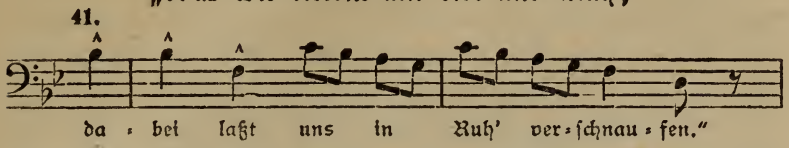
„Mein Kind, für den ist alles verloren,
und Meister wird der in keinem Land;
denn wer als Meister geboren,
der hat unter Meistern den schlimmsten Stand."

Dabei können wir die Fähigkeit Wagners bewundern, einem Motiv durch ganz geringe Abänderung einen ganz neuen Charakter zu verleihen; denn zu den Worten „als Meister geboren" nimmt das Motiv der Bedrängnis (durch Auslassung des f zwischen fis und e) eine geradezu triumphierende Haltung an.

Daß es Hans Sachs mit seiner Gleichgiltigkeit gegen Walther („Den Junker Hochmut, laßt ihn laufen") nicht Ernst ist, muß jeder merken; denn Sachs spricht sozusagen in den Tönen Beckmessers (mit dem charakteristischen Aufschlag in die Quinte) und im Orchester ertönen auch die hönischen Merkerfiguren (32). Schließlich heuchelt er noch eine übertriebene Scheu vor dem Neuen, er spielt sich — immer im Sinne der Meister, die er parodiert

— als verstockten Anhänger des Altbewährten auf und singt mit den Worten:

„Was wir erlernt mit Not und Müh',

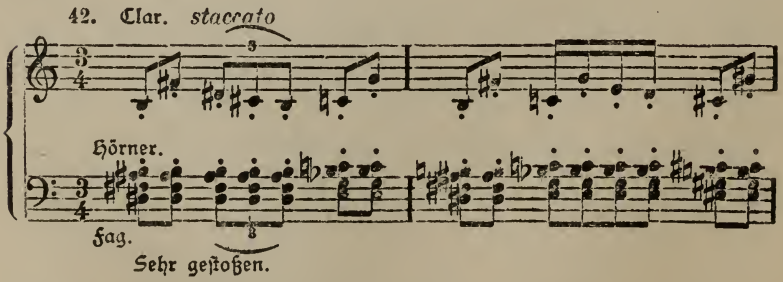


gar die Weise des hoffnungslosesten Philisteriums (ein Gegenstück zu dem berühmten: „Ich lieg' und besitz', laßt mich schlafen" des Fafnerdrachen im Siegfried). Aber Evchen ist viel zu sehr in ihrer Angst um den Junker befangen, um den Schalk in Hans Sachsens Reden zu merken. Sie nimmt alles für bare Münze, wird ernstlich böse und kehrt ihrem Freunde scheltend den Rücken, während im Orchester das Merkermotiv Beckmessers (32), das Schustermotiv (22) und das Motiv der Bedrängnis (40) mit- und nacheinander erklingen. Sachs weiß nun, wie die Sachen stehn: „Nun heißt's: schaff' Rat!" Während Eva zu Magdalenen eilt, die ihr schon seit einiger Zeit Zeichen gemacht hat, schließt Hans Sachs seinen Laden (den oberen Teil der Thür), so daß nur noch ein schwacher Lichtschimmer herausfällt.

Lene macht Eva Vorwürfe wegen ihres langen Ausbleibens. Der Vater könnte die Geschichte merken. Sie erzählt ihr, Beckmesser werde nachher kommen und ihr „was schönes singen und geigen". Er lasse ihr sagen, sie möge sich am Fenster zeigen, er werde ihr das Lied zur Probe vorsingen, womit er morgen um sie werben wolle. Die Melodie, in der Lene diese Sache vorbringt, ist dem Beckmessermotiv mit dem Quintaufschlag (32) nachgebildet. Eva will aber nichts von Beckmesser und seinem Liede wissen. Sie bittet Magdalenen, statt ihrer ans Fenster zu gehen. Das behagt dieser auch ganz wohl, weil sie schon ahnt, David, der nach der Gasse schläft, könnte eifersüchtig werden, wenn er sie am Fenster erkenne. Alle diese Einzelzüge sind deshalb wichtig, weil sie die nachherige allgemeine Verwirrung vorbereiten. Wagner zeigt sich in der sorgfältigen Vorbereitung der Schlußscene des Aktes als perfekter Lustspieltechniker.

Fünfte Scene.

Eva will aber trotz Magdalenens Ermahnungen noch nicht hineingehen. Eine Ahnung sagt ihr, daß sie den Ritter noch sehen werde. Der Ruf des Vaters erschallt aus dem Hause. Zu gleicher Zeit aber kommen Schritte die Straße herauf (durch die Celli und Bässe und das tiefe h der Trompeten markiert). Unter den Klängen des Rittermotivs (28), das in einen stürmischen Lauf übergeht, eilt Walther die Straße herauf. Eva sinkt dem Geliebten in die Arme; die aufwärts strebende Figur ihres Motivs (39, c) verbindet sich mit den ritterlichen Klängen. Wie sie ihn aber auch als „Held des Preises", d. h. als siegreichen Sänger begrüßen will, da erzählt er kurz, wie es ihm bei der Freiung ergangen: „Mein Begeistern fand Verachten". Dazu ertönt schmerzlich das Motiv der Bedrängnis (40). Er ist gereizt, zum Aeußersten entschlossen. Auch die milde Einrede Evas, in die immer wieder das liebliche Motiv 39, c wie fragend hinein klingt, kann ihn nicht beruhigen. „Ha, diese Meister!" ruft er, „dieser Reim-Gesetze Leimen und Kleister! Mir schwillt die Galle!" Er will wieder fort, in die Freiheit hinaus, und Eva, die er nicht mehr zu ersingen hofft, soll ihm folgen, soll noch diese Nacht mit ihm fliehen. In seiner Aufregung glaubt er überall die Blicke boshafter Meister und Merker auf sich gerichtet, aus allen Winkeln und Ecken scheinen sie hervorzuspotten. Das Orchester malt diesen durch momentane Nervenüberreizung hervorgerufenen Anfall von Verfolgungswahn durch eine Umbildung von Beckmessers Merkermotiv:



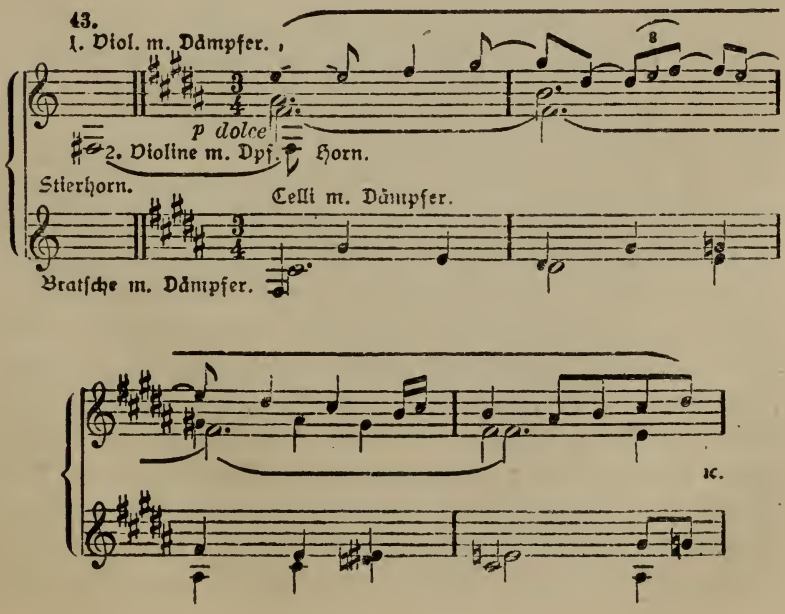
das mit seinen kurz abgestoßenen Horntönen ganz eigenartig und phantastisch klingt. Walther redet sich immer

mehr in die Aufregung hinein; er möchte am liebsten gleich dreinschlagen. Da ertönt ganz nahe in fis der starke Klang eines Stierhornes. Walther faßt an den Degen, um auf den vermeintlichen Feind loszustürmen, aber Eva hält ihn zurück:

„Geliebter, spare den Zorn!
's war nur des Nachtwächters Horn" —

und die scheinbar so hochgespannte Situation löst sich in heitere Komik auf.

Magdalene erscheint in der Thür und ruft nach Eva; diese folgt ihr ins Haus, während sich der Junker vor dem vorbeikommenden Nachtwächter im Gebüsch unter der Linde versteckt. Wagner hat hier eines seiner entzückendsten musikalischen Gemälde geschaffen. Beim Ertönen des Wächterhornes, sobald es als solches erkannt ist, muß natürlich die Aufregung des Junkers verschwinden. Es entsteht eine Stille, als ob alles den Atem anhielte. Das rauhe fis des Wächterhornes tönt milde in zwei E-Hörnern fort und darüber erhebt sich in den Streichern in H-dur eine jener zauberhaften Melodien, von so reicher, süßer Sinnlichkeit, wie sie nur Wagner zu dichten vermochte.



Wir glauben das geheimnisvolle Weben der Sommernacht zu hören. Die Holzbläser nehmen — immer über dem fis des Hornes als Orgelpunkt — die aus dem Anfang des Motivs der Liebeserklärung (10) gebildete Fortsetzung der Melodie auf, während die Geigen in leisem Tremolo begleiten.

Nun moduliert die Tonart nach F-dur und der Nachtwächter selber erscheint. Er singt das uralte Nachtwächterliedchen:

„Hört, ihr Leut', und laßt euch sagen"

und in einer fast Ton für Ton getreuen Nachahmung der alten Melodie, wie man sie noch vor einigen Jahrzehnten in süddeutschen und schweizerischen Kleinstädten hören konnte. Das Liedchen schließt in F; und gleich nach dem letzten Ton setzt der Wächter sein Horn wieder an und stößt sein nun schauerlich falsch erklingendes fis in die stille Nacht hinaus. Auch dieser Zug des Nichtzusammenstimmens von Horn und Gesang ist dem Leben getreulich abgelauscht und von köstlicher humoristischer Wirkung. Wiederum aber nimmt die Sommernacht das störrische fis auf und webt aufs neue ihre Zauberweise darum (43). Dazu ertönt ganz leise das Schustermotiv (22): Hans Sachs wacht hinter seinem halbgeschlossenen Laden.

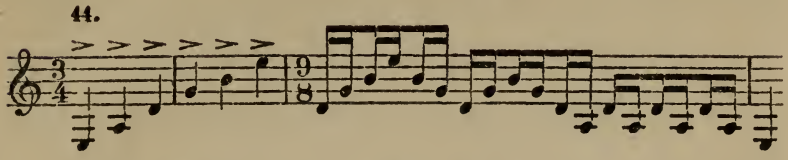
„Ueble Dinge, die ich da merk':
eine Entführung gar im Werk?
Aufgepaßt: das darf nicht sein!"

Und da kommt auch schon Eva aus dem Hause geschlüpft. Sie hat mit Magdalenen die Kleider getauscht, um auf alle Fälle unerkannt zu bleiben; die Alte soll sich derweil in ihren eigenen Kleidern am Fenster zeigen, wenn Beckmesser sein Ständchen zu singen kommt. Mit dem Motiv der Liebeserklärung (10) stürzt Eva dem Ritter in die Arme. Auch sie wünscht nun, so rasch wie möglich zu entrinnen. Wie beide aber durch die enge Gasse entfliehen wollen, öffnet Sachs den Laden und läßt durch seine Schusterglaskugel einen hellen Lichtkegel auf die Straße fallen, so daß die beiden nicht unerkannt vorbeischlüpfen können und erschrocken in ihr Versteck unter der Linde zurückweichen, um einen anderen Ausweg zu er-

spähen. Aber auch die andere Gasse ist gesperrt, denn da erscheint eben Beckmesser. Er klimpert auf den leeren (in Quarten gestimmten) Saiten seiner Laute.

Sechste Scene.

44.

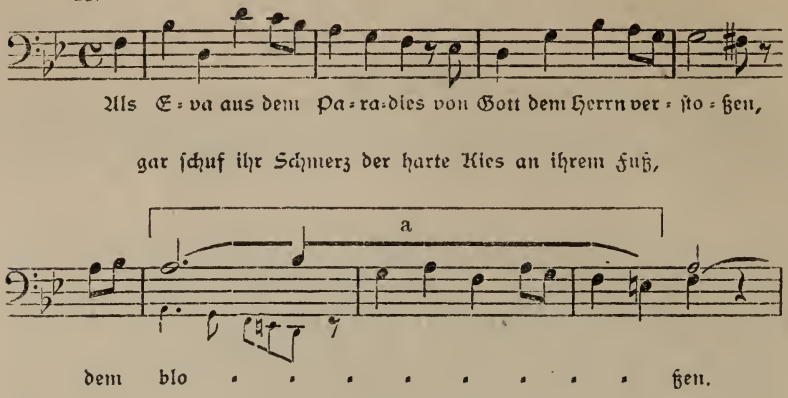


Der Junker möchte sich trotz allem am liebsten mit Gewalt den Weg bahnen. Aber Eva, die in weiblicher Schamhaftigkeit erkannt zu werden und den daraus folgenden Skandal fürchtet, hält den Geliebten zurück. Sie weiß, der Merker singt sein Lied und zieht dann ab, und der Schuster wird ja wohl auch nicht die ganze Nacht bei seiner Arbeit sitzen; dann wird der Weg frei.

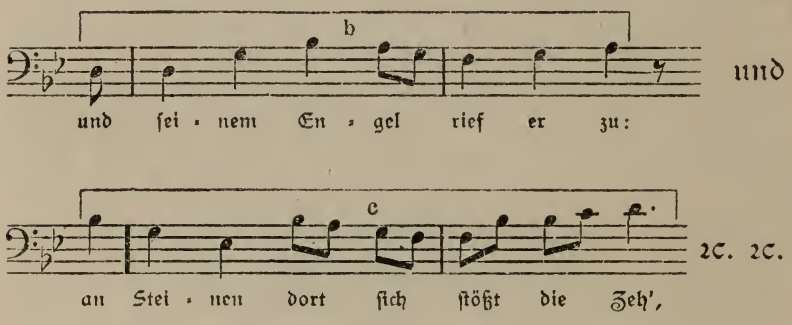
Der Merker kommt Hans Sachs gerade gelegen; sein Ständchen paßt vorzüglich in seinen Plan, der darauf hinausgeht, auf eine möglichst harmlose Weise Lärm zu provozieren, die Nachbarn aufzuwecken und so die unbesonnene Flucht des Liebespaares zu vereiteln. Er rückt nun seinen Schemel noch näher an die Thür, und wie Beckmesser, der ungeduldig auf seiner Laute klimpert und ausschaut, ob sich Eva noch nicht am Fenster zeige, zu singen anheben will, schlägt er wie besessen auf den Leisten (Schustermotiv, 22) und beginnt mit einem lauten „Holla, holla he!", das vom Orchester mit der uns schon aus Sachsens Monolog bekannten lärmenden Sequenz (37) begleitet wird, selbst sein prächtiges Schusterlied zu singen, das aus drei völlig gleichen Strophen besteht, die mit gleichartigen, übermütigen Rufen beginnen. Die Form ist volkstümlich; kürzere oder längere Verse in Reimpaaren oder in sich kreuzenden Reimen. Es ist ein schwankartiges Lied, wenn es auch teilweise einen tiefernsten, sinnigen Inhalt hat, der sich jedem, der Sinn für wahren und gesunden Humor besitzt, ganz unmittelbar erschließen muß (Kurt Mey a. a. St.).

Nach den einleitenden Rufen, die in den grotesken Sextabstieg es—ges ausmünden, hebt das Schusterlied also an:

45.



Weiterhin aber bringt es die beiden Motive:



Das Gedicht dieses Liedes ist ganz in der treuherzigen Art des Hans Sachs gehalten und des alten Nürnberger Dichters würdig; die Melodie ist ein prächtiges Beispiel echt volkstümlicher Satzkunst. Wagner bewies hier, wie man in jeder Note wahrhaft populär schreiben kann, ohne auch nur ein einziges Mal trivial oder süßlich sentimental zu werden. Das ganze mutet an wie jene kräftigen und in der Linienführung doch so unendlich zart empfundenen Holzschnitte Meister Dürers; es ist wieder erwachte echte Nürnberger Kunst. Das kernige Lied mag allen denen zum Studium empfohlen sein, die immer und immer noch

behaupten, Wagner habe nicht melodisch und nicht volkstümlich schreiben können.

Den Herrn Stadtschreiber ärgert das Singen des Schusters mächtig. Es erscheint ihm als eine wüste, ungebildete Gröhlerei. Aber er zwingt sich zur Höflichkeit, um Sachs zum Schweigen zu bringen. Doch dieser zahlt ihm nun die Anrüffelung wegen der Schuhe heim. Die müsse er noch fertig machen, und wenn er nachts so spät noch arbeite, so müsse er dazu singen, um munter zu bleiben. Und unerbittlich läßt er der ersten Strophe die zweite und die dritte folgen. — Auch Eva und der Ritter sind ärgerlich über die Störung. Letzterer hört den Namen „Eva" im Liede und meint, Sachs stichle auf seine Geliebte. Die sagt zwar, sie kenne das Lied schon, es gehe nicht auf sie. Doch merkt sie nun auch die Absicht des Schusters. Sie weiß, warum er singt; und bei den Worten:

„ob deiner jungen Missethat,
handtier ich jetzt mit Ahl und Draht"

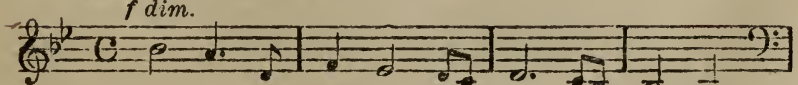
wird es ihr ganz klar, daß Sachs um ihretwillen, ihres eigenen gewollten, wenn auch noch nicht vollführten Fehltrittes wegen, jetzt da drüben noch auf dem Schusterschemel sitzt. Darum ruft sie auch nach der dritten Strophe:

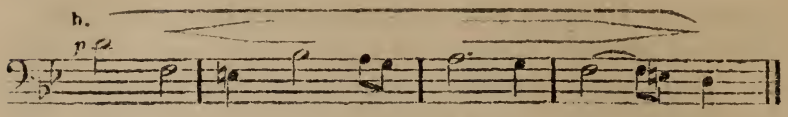
„Mich schmerzt das Lied, ich weiß nicht wie!"

Sie hat in der Eva des Liedes sich selber und ihre eigene Unbesonnenheit erkannt, und ihr rascher Entschluß ist ihr innerlich vielleicht schon leid geworden, wenn sie den Geliebten auch gleich darauf wieder zur Flucht drängt. Sie will der peinlichen Situation ein Ende machen. Und doch ist sie gleich wieder zur Geduld bereit.

Zur dritten Strophe des Schusterliedes, in der Sachs in poetischer Weise die Parallele zwischen seinem Dichten und seinem Schusterhandwerk zieht, erklingt in Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten ein neues, ungemein ausdrucksvolles Thema

46. a. Sehr ausdrucksvoll.





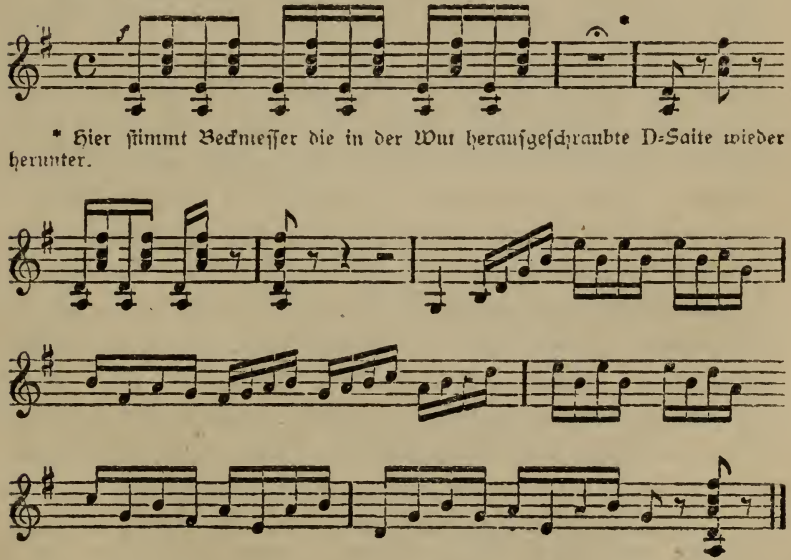
Es ist das beredte Motiv des Wahns (siehe oben, Seite 12), das Motiv der innersten philosophischen Weltanschauung des Hans Sachs und darum auch das Motiv der Resignation, des Selbstbescheidens, das gerade diese dritte Liedstrophe so schön malt. Wir werden es im Vorspiel zum dritten Akte und in dem schönen Monolog des Hans Sachs, ebenfalls im dritten Akte, wieder antreffen, wo es dann erst seine volle Bedeutung gewinnt.

Beckmesser ist in Verzweiflung. Er kann den singenden Schuster nicht zum Schweigen bringen. Wie soll er unter diesen Umständen sein Ständchen vortragen. Lene, die er für Eva hält, hat sich inzwischen am Fenster gezeigt. Am Ende glaubt sie gar, er singe das entsetzliche Schusterlied: „voll Pech und Schmierich". Er versucht es mit Höflichkeit und Schmeichelei, er versucht es mit Grobheit. Nichts hilft. Der Schuster will weder von seinem Gesang noch von seiner lärmenden Arbeit lassen. Endlich schließt er ein absonderliches Uebereinkommen mit dem Störenfried ab. Hans Sachs soll ihn ruhig singen lassen; doch möge er dabei das Merkeramt übernehmen. Sachs geht nur unter der Bedingung darauf ein, daß er jeden Fehler, den er in Beckmessers Lied finde, mit dem Hammer durch einen Schlag auf den Leisten „anmerke".

„Verdammte Bosheit!" knurrt Beckmesser. Doch was kann er machen? Er muß sein Ständchen los werden und er fürchtet, die Jungfer könnte die Geduld verlieren und vom Fenster gehen. So fängt er denn an, und nun beginnt die köstlichste Parodie auf die Scene in der Singschule. An Stelle Walthers tritt Beckmesser. Nicht mit dem Mut der Begeisterung, sondern mit dem bornierter Eitelkeit beginnt er seinen Gesang, im Bewußtsein, daß ihm kein Merker der Welt etwas anhaben könne. Und wie schließlich der Skandal losgeht, so läßt er sich dadurch so wenig beirren, als sich Walther stören ließ, den die innere Ueberzeugung über das ihn umgebende Durcheinander der Verdammungsurteile emporhob. Ihn

hält der dumme Eigensinn und die Verliebtheit in sein Machwerk, das er unter allen Umständen zu Ende singen muß, aufrecht, bis ihn der eifersüchtige David zu fassen kriegt und durchwalkt. Es ist geradezu genial, wie Wagner in dieser Scene die Sitzfleisch- und Stubenkunst der Meistersinger (und all ihrer Nachfolger bis auf den heutigen Tag!) dadurch ad absurdum führt, daß er sie einfach an die freie Luft stellt. Hier auf der Gasse, unter freiem Himmel, in der schönen Sommernacht, die selber Poesie ist, muß sich ihre ganze lächerliche Hohlheit und Nichtigkeit zeigen. Während Sachsens Schusterlied fröhlich durch die Gassen zieht wie ein gesundes, frisches Wesen, wirkt jeder Ton von Beckmessers Geklimper und Gestümper lächerlich. Nachdem er die in der Wut hinaufgeschraubte D-Saite wieder heruntergestimmt hat (was von der ersten Geige mit einem Glissando-Triller von e über es markiert wird), beginnt er seinen Vortrag mit einem Präludium auf der Laute:

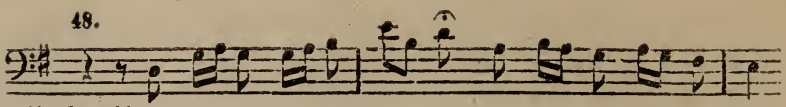
47. Laute.



* Hier stimmt Beckmesser die in der Wut heraufgeschraubte D-Saite wieder herunter.

dessen hohle und nichtssagende Passagen vielfach auch das Material zu den seinen Gesang verzierenden — oder besser: verunzierenden Koloraturen abgeben. Sein Lied, dessen Anfang:

48.



lautet, ist die reinste Reim-dich-oder-ich-freß-dich-Poesie. Der Text ist platteste Prosa, in manierierte und holperige Verse gebracht; die Melodie ist ein triviales, mit geschmacklosen Verzierungen aufgeputztes Gedudel. Wort und Weise liegen überall im Streit mit einander, beide suchen einander das Genick zu brechen. Dem Wortaccent wird Gewalt angethan, die musikalische Rhythmik verwirrt und verwurstelt sich unaufhörlich in den verdrehten und verzwackten Koloraturen. Das Ganze wirkt unendlich lächerlich.

Schon nach den ersten Takten saust Sachsens Hammer auf den Leisten, Beckmesser stutzt, aber er singt weiter. Wie sich aber die Schläge mehren, wird er wütend und verlangt zu wissen, wo er einen Fehler gemacht habe. Sachs korrigiert ihn, indem er ihm die Phrase in natürlicher Betonung vorsingt. Dadurch ist der Sangesheld aus dem Konzept gekommen und muß nochmals von vorn anfangen. Schließlich aber kümmert er sich nicht mehr um die Merkerschläge des Schusters. Sein Gesang wird immer erregter und atemloser; Sachs hämmert auf die Schuhe. Nach der dritten Strophe fragt er den Sänger, ganz wie dieser am Nachmittag in der Singschule den Ritter gefragt hatte: „Seid Ihr nun fertig?" und zeigt ihm statt der vollgekreideten Tafel fröhlich die fertig gewordenen Schuhe. Er sagt ihm auch ein gutes Merkerspröchlein. Aber der Herr Stadtschreiber hört nicht darauf. Er ist nun einmal losgelassen, und nun bändigt niemand mehr die Fluten seines Gesanges. Er schreit immer lauter und merkt nicht, wie sich nach und nach in der Umgebung die Fenster öffnen und die Nachbarn verwundert die Köpfe herausstrecken. Er merkt auch nicht, wie hinter ihm der David, der weniger blind ist als er selber und wohl gesehen hat, daß der Herr Stadtschreiber nicht Evchen Pogner, sondern seine angebetete Lene ansingt, von Eifersucht getrieben zum Fenster herausklettert und ihm in den Rücken fällt. Erst wie er den Knüttel

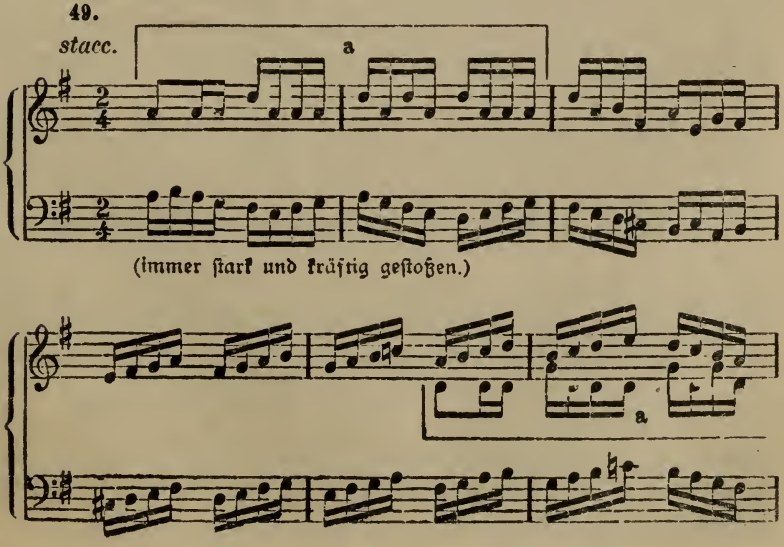
des erboſten Lehrbuben auf ſeinem Rücken tanzen fühlt, da verſtummt ſein Geſang.

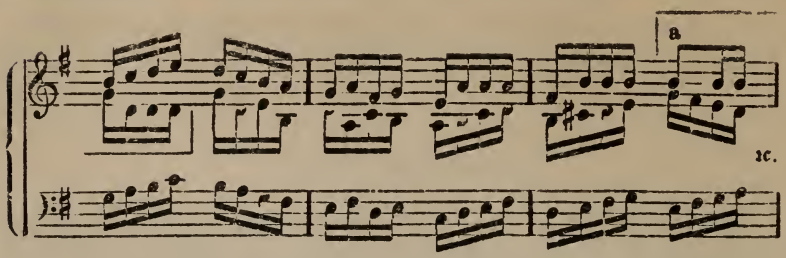
Siebente Scene.

Nun geht ein hölliſcher Wirrwarr los, das Tollſte und Kühnſte, was in dieſer Beziehung auf der Bühne je gewagt worden iſt: eine Prügelſcene, mit dem grotesken Humor der großen niederländiſchen Meiſter gezeichnet, muſikaliſch zugleich ein kontrapunktiſches Kunſtwerk erſten Ranges. Es iſt der Scherz eines muſikaliſchen Rieſen, der mit den tollſten Schwierigkeiten ſpielt und zugleich der Spaß eines weltbezwingenden Humoriſten, der im Bewußtſein ſeiner Vollkraft alles wagen darf, weil er immer und überall völlig über ſeinem Stoffe ſteht.

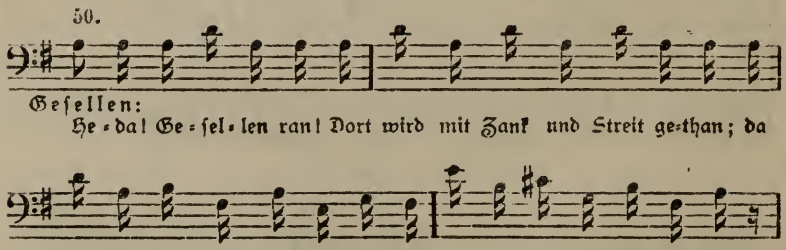
Im Orcheſter ſetzt das charakteriſtiſche Prügelmotiv (die unter a eingeklammerten Takte des folgenden Notenbeiſpiels) ein, das ſchon vorher an der Stelle, wo Sachs ſich anbot, die Fehler mit Schlägen auf den Leiſten zu markieren, einmal in der Flöte und gleich darauf in der Oboe unheilverkündend aufgetreten war. Nun wird es, von einer polternden Sechzehntelfigur in den Bäſſen („immer ſtark und kräftig geſtoßen") als Kontraſubjekt begleitet, fugenartig durchgeführt.

49.



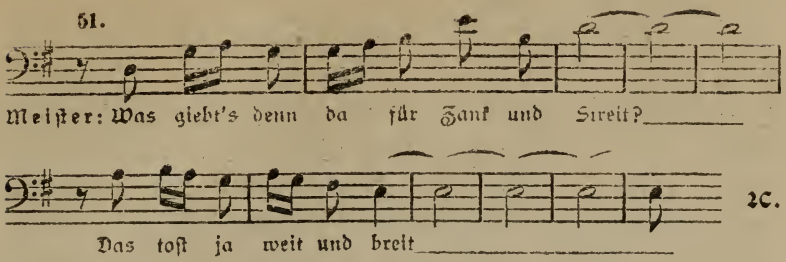


Dazu ertönen immer mehr menschliche Stimmen. Die Nachbarn jammern: „Da würgen sich zwei", die Lehrbuben rufen lustig: „Herbei! herbei! 's giebt Keilerei!" Gesellen, die uns aus der Singschule bekannten Meistersinger, andere Handwerksmeister eilen herbei. Alles schreit wild durcheinander; niemand weiß, wie die heillose Balgerei losgegangen, jeder schlägt auf den andern los und sucht in der allgemeinen Verwirrung einem alten Gegner oder Konkurrenten eins zu versetzen. Kein Mensch versteht mehr ein Wort von dem Durcheinander, und von den drastischen, dem Leben abgelauschten Hin- und Widerrufen, die die Hiebe und Püffe freundlichst begleiten, vernimmt der Hörer nur den einen oder den anderen. Aber man braucht das gar nicht alles zu hören, das ganze Bild wirkt in seiner Gesamtheit so lebenswahr und so lustig zugleich. Nur einzelne Einsätze treten mächtiger und deutlicher aus dem allgemeinen Durcheinander hervor und verleihen dem Ganzen selbst in dem scheinbaren Wirrwarr eine gewisse Geschlossenheit. So z. B. der Einsatz der Gesellen, die plötzlich das Prügelmotiv selber (49, a) in der Singstimme aufnehmen:



und die köstlich gelungene Stelle, wo sich die Meister gar mit dem vom Geplärre des Stadtschreibers her gleichsam noch in der Luft hängenden Thema des Beckmesserliedes hervordrängen

51.



und damit im Gegensatz zu dem ganzen Stimmenwirrsal eine Art von Cantus firmus im Basse bilden. Schließlich erscheinen auch noch die Nachbarinnen an den Fenstern und gießen den allzu streitlustigen Männern Wasser auf die Köpfe herab. — Nur schade, daß diese so genial konzipierte und vom Dichterkomponisten so vollendet durchgeführte Scene auf den meisten Bühnen so jämmerlich verkörpert wird, und daß infolge von mangelhafter Einstudierung und ebenso mangelhafter Befähigung der Opernregisseure statt des scheinbaren Wirrwarrs leider sehr oft ein wirkliches Durcheinander entsteht, eine Wirklichkeit und Realistik, die das Gesamtbild nicht etwa natürlicher oder lebendiger, sondern im Gegenteil unnatürlich, steif und lahm erscheinen läßt.

Mit der thematisch-melodischen Behandlung aller an der Prügelscene beteiligten Stimmen liefert Wagner wohl das trefflichste Beispiel zu der von ihm in „Oper und Drama" ausgesprochenen Lehre: „daß der Tondichter bei Miteinbeziehung der polyphonischen Vokalmasse sich nicht auf bloße harmonische Unterstützung der Melodie beschränken dürfe, sondern die Individualitäten aller Beteiligten in bestimmter melodischer Kundgebung kenntlich zu machen habe."

Walther und Eva, die den Vorgängen mit Spannung gefolgt sind, wollen die allgemeine Verwirrung benutzen, um zu entfliehen. Mit dem Schwert sucht sich der Junker den Weg durch die Menge zu bahnen. Aber Hans Sachs hat ihn scharf beobachtet und packt ihn rasch am Arm. Die halb ohnmächtige Eva schiebt er mit den Worten: „Ins Haus, Jungfer Lene" — er respektiert rücksichtsvoll ihre Verkleidung —, auf die Treppe des Pognerschen Hauses, wo sie der Vater empfängt. Dem David langt er ein paar tüchtige Hiebe mit dem Knieriemen über, so

daß er von Beckmesser ablassen muß, dann stößt er ihn in den Laden und zieht den Ritter ebenfalls mit sich ins Haus hinein, das er hinter sich fest abschließt. Im selben Augenblick, wo Sachs auf die Straße hinaussprang, ertönte auch der langgezogene Ton des Nachtwächterhornes wieder. Vor dem Hornton und den aus den Fenstern herabgegossenen Wasserfluten stiebt alles auseinander. Wie ein toller Spuk ist all der Zank und Lärm verweht. Während der Nachtwächter — anscheinend der Einzige, der von dem Höllenspektakel nichts gehört hat — gleichmütig sein Sprüchlein singt, das die elfte Stunde ankündigt, steigt der Vollmond über die spitzen Giebeldächer herauf, und wieder spinnt um das nach dem letzten f des Wächterliedes so grell dissonierend einsetzende fis des Stierhornes die laue Sommernacht (43) ihren Zauberschleier. Wie ein lustiger Kobold flattert das Prügelmotiv auf den leise hingehauchten Tönen einer Soloflöte davon. Das Motiv des Beckmesserliedes leuchtet noch einmal in der Klarinette auf und verhaucht dann wie ein Traum in den drollig schläfrigen Tönen des Fagotts. Mit diesem poetisch-friedlichen Bilde schließt der Akt.

Dritter Aufzug.

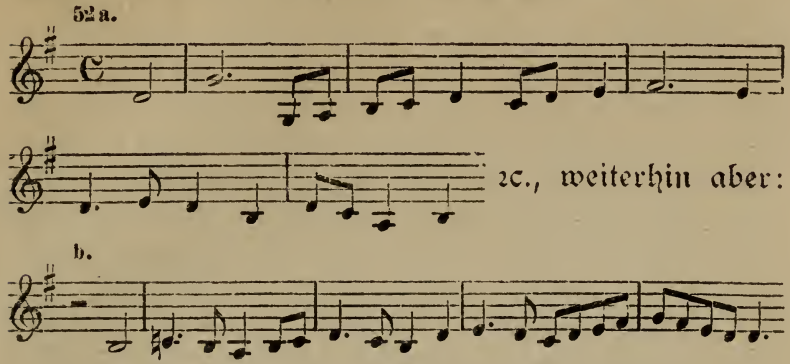
Vorspiel.

Das herrliche Vorspiel zum dritten Akte ist einer der klangschönsten und ergreifendsten Orchestersätze, die Wagner geschrieben hat. Es ist eine Art symphonische Dichtung, die den großen Wendepunkt in der inneren Handlung des Dramas schildert: die Resignation, zu der sich Hans Sachs durchgekämpft hat.

Die Celli stimmen das so unendlich ausdrucksvolle Wahnmotiv (46) an, dessen zweiten Teil (46, b) die Bratschen, zweiten und ersten Geigen nacheinander aufnehmen und durchführen. Darauf setzen die Hörner, durch Fagotte, Trompeten und Posaunen unterstützt, mit dem ersten Teil des herrlichen Reformationshymnus des

Hans Sachs „Wach' auf, es nahet gen den Tag" ein (die Stelle a des folgenden Notenbeispiels).

52 a.



2c., weiterhin aber:

b.

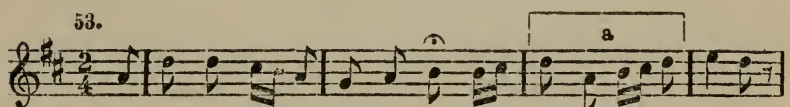
Die feierlichen Klänge dieses schönen Liedes gehen in die von den Streichern vorgetragene schöne Stelle des Schusterliedes (45, b) über, auf die in der dritten Strophe die Worte fallen: „und rief mich oft ins Paradies" und: „doch wenn der mich im Himmel hält, dann liegt zu Füßen mir die Welt". Und die Melodie scheint wirklich, aller Erdenschwere entladen, in die höchsten Regionen des Ideals zu entschweben. Flöten und Klarinetten bringen das Motiv 45, c pianissimo in hoher Lage; die Geigen nehmen einen Teil des Motives auf und führen diesen in rhythmischer Umgestaltung (Verkleinerung) ganz zart und leise kanonisch durch, bis das Motiv sich hoch, hoch oben, im lichten Aetherblau aufzulösen scheint. Während so das Motiv des Schusterliedes in der Höhe zerrinnt, stimmen die Hörner ganz leise den zweiten Teil des Reformationshymnus (52, b) an. Die herrlichen Accorde wachsen und schwellen mit herzerhebender Feierlichkeit an und verklingen dann mit wunderbar ruhevoller zum Dreihalbetakt verbreiterter Kadenz gleichsam in der tiefsten Seele des sinnenden Resignationshelden. In schmerzvollem Fortissimo erhebt sich das Wahnmotiv wieder, dessen zweiter Teil (46, b) vom Orchester in Engführung diminuendo fugiert wird, um schließlich in die Kadenz aus dem Schusterliede (45, a) überzuleiten, die uns mit ihrer derberen Realität in die Schusterwerkstatt zurück und damit in die erste Scene des Aktes einführt.

In Wagners nachgelassenen Entwürfen (S. 104/5) findet sich eine vom Meister verfaßte programmatische Erläuterung dieses wundervollen Vorspiels. Wagner schreibt darüber: „Mit der dritten Strophe des Schusterliedes ist im zweiten Akte bereits das erste Motiv der Saiteninstrumente vernommen worden; dort drückt es die bittere Klage des resignierten Mannes aus, welcher der Welt ein heiteres und energisches Antlitz zeigt, diese verborgene Klage hatte Eva verstanden, und so tief war ihr Herz von ihr durchbohrt worden, daß sie hatte fliehen wollen, nur um diesen, dem Anscheine nach so heiteren Gesang nicht mehr zu hören. Jetzt wird dieses Motiv allein gespielt und entwickelt, um in Resignation zu ersterben: aber zugleich und wie aus der Ferne, lassen die Hörner den feierlichen Gesang ertönen, mit welchem Hans Sachs Luther und die Reformation begrüßt und welcher dem Dichter eine unvergleichliche Popularität erworben hat: „Wacht auf, es nahet gen den Tag"; nach den ersten Strophen nehmen die Saiteninstrumente, sehr zart und in sehr verzögerter Bewegung, einzelne Züge des wahren Schustergesanges wieder auf, wie wenn der Mann den Blick von der Handwerksarbeit ab, nach oben wendete, und sich in zart anmutige Träumereien verlöre; da setzen die Hörner in gesteigerter Klangfülle den Hymnus des Meisters fort, mit welchem Hans Sachs bei seinem Eintritt in das Fest durch das ganze Nürnberger Volk in einem donnernd einstimmigen Ausbruche begrüßt wird. Nun tritt das erste Motiv der Saiteninstrumente, mit dem mächtigen Ausdrucke der Erschütterung einer tief ergriffenen Seele wieder ein: beruhigt und beschwichtigt erreicht es die äußerste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation."

Erste Scene.

Wenn sich der Vorhang öffnet, erblicken wir die Schusterwerkstatt des Hans Sachs am Feiertagsmorgen. Freundlich strahlt die Morgensonne zum mit Blumenstöcken umstellten Fenster herein. Hans Sachs selber sitzt in einem großen Lehnstuhl am Fenster und hält einen großen Folianten auf den Knieen, in dessen Lektüre er

ganz vertieft ist. Die nach der Straße führende (geteilte) Thür ist halb offen. Gerade streckt David den Kopf herein (erstes Lehrbubenmotiv; 17). Wie er sieht, daß der Meister nicht auf ihn achtet, betritt er die Werkstatt und kramt aus einem Korbe — den er der Freigiebigkeit der wieder versöhnten Lene verdankt — Blumen und bunte Bänder zum Feiertagsschmuck und schließlich noch eine Wurst und einen Kuchen aus. Er hat kein ganz gutes Gewissen. Darum schrickt er zusammen, wie Hans Sachs geräuschvoll ein Blatt des Folianten umwendet (Wahnmotiv, 46). Aber er kann die Stille nicht ertragen; da der Meister nicht spricht, beginnt er selber zu schwatzen. Er spricht von der Lene — wobei in der Klarinette eine drollig-zärtliche Figur erscheint — er sucht sich wegen der gestrigen Prügelscene zu entschuldigen (49, a). Endlich schlägt Sachs den Folianten zu (Wahnmotiv, 46) und fragt freundlich nach der Herkunft der auf dem Tische ausgebreiteten Blumen und Bänder. Der Festtagschmuck führt auf das Fest selber, und David soll sein Sprüchlein hersagen. Er schickt sich auch sofort dazu an; aber komischerweise beginnt er den Johannisfestspruch nach der Melodie des Beckmesserliedes (48) zu singen, die ihm immer noch in den Ohren liegt. Doch rasch faßt er sich und beginnt nun richtig:



Die Melodie dieses volkstümlichen Liedchens ist mit dem Choral (14) verwandt, der im ersten Akte die Handlung einleitet. Das eigentliche Taufmotiv (53, a) entspricht genau den ersten beiden Takten dieses Chorals (14, a), deren Verkleinerung es darstellt. Drollig ist die Freude des Lehrbuben, wie er durch das Lied entdeckt, daß heute der Namenstag seines Meisters ist, und wie er ihm nun all seine Schätze samt Wurst und Kuchen anbietet. Wie ein wehmütiges Lächeln erklingt zum Dank des Hans Sachs das Motiv der Bedrängnis (40). Der Meister will den Buben nicht durch Annahme der Gaben in Verlegenheit setzen; und: wie glücklich ist die Jugend, die

noch keine größeren Sorgen kennt, als die um Bänder, Wurst und Kuchen. Dies scheint uns hier das zu den heiteren Lehrbubenweisen erklingende ernsthafte Motiv zu sagen. Sachs schickt David weg, sich schön zu putzen, damit er beim Feste des Meisters stattlicher Herold sein könne (Meistersingerfanfare, 5). David wagt — da der Meister gut gelaunt scheint — sogar eine Anspielung. Er kann nicht begreifen, warum sich Sachs nicht am Wettsingen beteiligen will:

„Den Beckmesser, denk ich, sängt ihr doch nieder."

Dem Beckmesser gönnt er weder Preis noch Braut. Und wenn der Meister die Pognerin freite, so würde ja die Verbindung mit der Lene wohl auch noch enger sich knüpfen lassen. Aber der Meister giebt keine bestimmte Antwort.

„Jetzt geh und stör' mir den Junker nicht;
Komm wieder, wenn du schön gericht't."

Damit muß sich David einstweilen zufrieden geben.

Nachdem David in die Kammer gegangen, bleibt Sachs allein zurück. Er hält immer noch den Folianten auf dem Schoß und versinkt wieder in Nachdenken. Der herrliche Monolog folgt, in dem uns Sachs ein Stück Philosophie verkündet, uns einen Blick in sein Inneres thun läßt.

„Wahn! Wahn!
Ueberall Wahn!
Wohin ich forschend blick'
in Stadt- und Weltchronik,
den Grund mir aufzufinden,
warum gar bis aufs Blut
die Leut' sich quälen und schinden
in unnütz toller Wut!
— — — — — —
Wer giebt den Namen an?
's ist halt der alte Wahn,
ohn' den nichts mag geschehen,
's mag gehen oder stehen!"

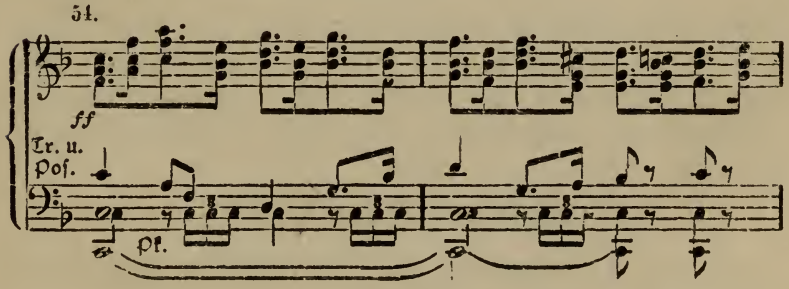
Sachs hat sich selbst überwunden. Er betrachtet nun die Welt von der Höhe seiner eigenen Resignation aus, wehmütig lächelnd. Er sieht den Wahn eines jeden

offen vor sich liegen und erkennt den Wahn aller Wahne, den „alten Wahn", der seit urdenklicher Zeit die Welt und die Menschen regiert. Was er darunter versteht, das sagt uns das Orchester deutlich genug; wenn sich nach den oben citierten Versen, die vom Wahnmotiv (46) begleitet waren, plötzlich das schöne Motiv des Lenzgebotes (31, c) in den Hörnern erhebt und höher und höher emporsteigt. Der ewig junge Liebestrieb ist es, der die Menschen mit dem feinen Wahnschleier umspinnt.

Prächtig flicht hier Wagner das Bild der Stadt Nürenberg in die Betrachtungen des Hans Sachs ein:

„Wie friedsam treuer Sitten,
getrost in That und Werk,
liegt nicht in Deutschlands Mitten
mein liebes Nürenberg!"

Ueber dem letzten Ton — C — des Wahnmotives, der als Orgelpunkt liegen bleibt, baut sich das Motiv der Stadt Nürnberg (36) in stolzer Pracht und Majestät auf, bis es durch den Hinzutritt eines neuen Motivs (siehe die Posaunenstimme des folgenden Notenbeispiels), das zuerst in Oboen, Klarinetten und Hörnern auftritt und dann am Punkte der höchsten Steigerung von Trompeten und Posaunen aufgenommen wird,



in geradezu überwältigendem Glanze erscheint. Es ist das ein musikalisches Städtebild, dem wohl nichts ähnliches an die Seite zu setzen ist. Es schildert das alte Nürenberg nicht nur in seinem stolzen Kraftbewußtsein, seinem regsamen Bürgerfleiß und all seinem Leben und Treiben, sondern auch in seiner äußeren Erscheinung, wie sich die Stadt hoch und höher aufbaut mit ihren sich überragenden Gipfeln und Dächern, ihren schlanken

Kirchtürmen, ihrem festen Mauergürtel und ihrer trotzigen Burg. Und in dieser ehrsamen, tüchtigen, stolzen Stadt Nürnberg konnte der „Wahn" solche Verheerung, solch ein Durcheinander anrichten!

„Ein Schuster in seinem Laden
Zieht an des Wahnes Faden:
wie bald auf Gassen und Straßen
fängt der da an zu rasen;
Mann, Weib, Gesell' und Kind,
fällt sich da an wie toll und blind;
und wills der Wahn gesegnen,
nun muß es Prügel regnen."

Das Motiv der Stadt Nürenberg, wieder in seiner älteren, einfachen Fassung (36) begleitet noch die ersten Verse; aber bei den Worten: „und will's der Wahn gesegnen" u. s. w., zieht in einem rapiden Crescendo, auf den kleinen Raum von acht Takten zusammengedrängt, nochmals die Prügelscene an uns vorbei.

„Gott weiß, wie das geschah? —"

Aber nun steigt auch schon wieder, von leisen Harfenaccorden getragen die zauberhafte Melodie der Sommernacht (43) herauf:

„Ein Kobold half wohl da!"

Dazu stimmt die Klarinette humoristisch die ersten Töne des Beckmesserliedes (48) an, und gleich darauf antwortet die Oboe pianissimo mit dem Prügelmotiv (staccato scherzando), das in dieser Ausführung einen elfenhaften Eindruck macht,

„ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht,"

dann das Prügelmotiv auf den höchsten Saiten der Harfe, noch zarter, zauberischer:

„der hat den Schaden angericht'. —
Der Flieder war's. — Johannis-Nacht."

Der Flieder war's. — Johannis-Nacht! Und nun entflieht das Prügelmotiv wirklich in Flöten, Oboen mit einem leichten Kontrapunkt der Klarinetten wie ein Elfentraum.

„Nun aber kam Johannis-Tag."

Die Wirklichkeit tritt wieder in ihre Rechte, und nun gilt es „den Wahn zu lenken". Zwischen den Motiven des Johannisfestes (26) und der Stadt Nürenberg (36) erklingt das erste Liebesmotiv (3), und darüber tauchen schon flüchtig die ersten Noten von Walthers Preislied (siehe unten Notenbeispiel 56) auf. Hans Sachs nimmt die Fäden der Handlung wieder in die Hand.

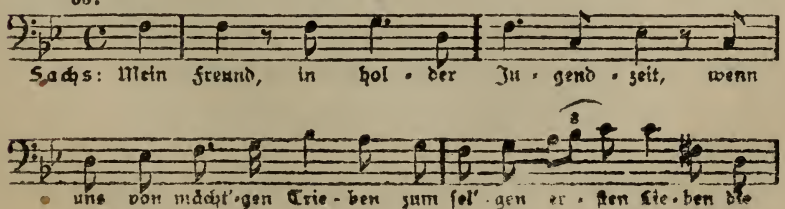
Zweite Scene.

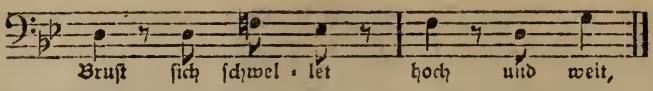
Der Ritter erscheint in der Kammerthür. Hans Sachs bewillkommt ihn mit einem freundlichen „Grüß Gott, mein Junker". Das gemütliche Freundschaftsmotiv des Sachs (33) tritt wieder in sein Recht. Nun entwickelt sich, anknüpfend an den Traum des Junkers das herrliche Gespräch zwischen beiden, in welchem Sachs seinem Gaste zu einem Meisterliede Mut zu machen sucht, indem er ihn über die wahre Natur des künstlerischen Schaffens belehrt und ihm den tiefgehenden Unterschied zwischen dem wohlüberlegten Werke des Künstlers und einem bloßen glücklichen Einfall, den auch der Dilettant in der Jugendbegeisterung einmal haben kann, klar zu machen sucht. Auch sucht er sein Vorurteil gegen die Meistersinger zu heben. Er sagt ihm: „Ihr habt's mit Ehrenmännern zu thun", und erklärt ihm, wie die Meister trotz all ihren Absonderlichkeiten und trotz ihrem engbegrenzten Horizonte mit ihrem absprechenden Urteil doch nicht ganz unrecht gehabt hätten: Aber als nun Walther fragt:

„Ein schönes Lied, ein Meisterlied:
Wie faff' ich da den Unterschied?"

giebt er ihm, in eine wundervolle Melodie eingekleidet, die herrliche Antwort, wie sie nur ein in langer Lebens- und Kunsterfahrung gereifter Künstler erteilen kann:

55.





ein schönes Lied zu singen
mocht' vielen da gelingen:
der Lenz, der sang für sie.
Kam Sommer, Herbst und Winterszeit,
viel Not und Sorg' im Leben,
manch' ehlich Glück daneben:
Kindtauf', Geschäfte, Zwist und Streit:
denen's dann noch will gelingen
ein schönes Lied zu singen,
seht, Meister nennt man die.

Bei der Erwähnung der Widerwärtigkeiten des Lebens ist das Motiv der Bedrängnis (40) in den musikalischen Satz eingeflochten, der am Schluß in das Meistersingerthema (2) führt. Aber nicht etwa im trockenen Schulmeisterton und vom hohen Weisheitskatheder herab sucht Sachs seinem Gaste die Meisterregeln beizubringen. Er weiß — o wären alle Kunstlehrer ihm gleich! — daß er nicht einen blöden Schulbuben vor sich hat, der sein Sprüchlein auswendig lernen soll, sondern einen angehenden Künstler, dessen natürliche Begabung geweckt werden muß, und der sich nichts in Wirklichkeit zu eigen machen kann, was nicht organisch in seinem eigenen Innern erwachsen ist; darum doziert er nicht, sondern er läßt den Schüler die Regel selbst finden, aus seiner eigenen Künstlernot heraus; und er braucht dieses Selbstfinden nur in die rechte Bahn zu leiten:

„will ich die Regeln euch lehren,
sollt ihr sie mir neu erklären."

Und wie nun Walther meint, durch die Lehre von den Regeln sei nun sein Traumbild fast entschwunden, da antwortet ihm Sachs, daß er ja nun gerade die Kraft der Kunst erproben könne, das Traumbild neu zu erwecken. Aber ist das nun „Dichten" oder „Träumen"?

„'s sind Freunde beid', stehn gern sich bei."

Und wie Walther noch die letzte Frage thut:

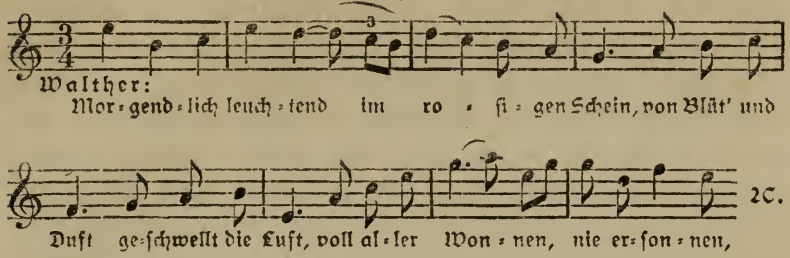
„Wie fang ich nach der Regel an?"

antwortet Sachs

„Ihr stellt sie selbst, und folgt ihr dann."

Endlich faßt Walther Mut, und während Sachs Papier und Feder zur Hand nimmt, um das Gedicht des Junkers gleich zu notieren, beginnt dieser das schöne Lied:

56.



Dieses „Preislied", dessen ganz hervorragende melodische Schönheit allerdings selbst von den blindesten Gegnern Wagners gleich beim ersten Bekanntwerden des Werkes einmütig anerkannt werden mußte, ist streng nach Stollen und Abgesang eingeteilt. Im ersten Bar setzt der Sänger nach jedem Stollen ab, worauf ihn Hans Sachs durch humoristische Gleichnisse zum Weiterdichten und -singen ermutigt. Den zweiten Bar singt er schon ohne Absatz. Die Melodie des Liedes ist mit dem ersten Liebesmotiv (3) und dem Thema der Liebeserklärung (10) verwandt. Der Abgesang, der durch das erste Liebesmotiv (3) in der Klarinette eingeleitet wird, besteht in seinen neun ersten Takten sogar wörtlich aus dem Thema der Liebeserklärung (10) in entsprechender rhythmischer Umgestaltung. Der erste Stollen des ersten Bars ist nur vom Streichorchester begleitet; der zweite von den Streichern, Holzbläsern und Hörnern. Wie der zweite Stollen des Tabulatur-Bars schließt er — aus Gründen der modernen musikalischen Modulation — auf der Dominante. Das ist wider die Meisterregel, darum rügt Hans Sachs den Fehler in humoristischer Weise, indem er zugleich die Freiheit entschuldigt:

„Ihr schlosset nicht im selben Ton:
das macht den Meistern Pein;
doch nimmt Hans Sachs die Lehr' davon,
im Lenz wohl müss' es so sein."

Am Schluß des Abgesangs erscheint das Wahnmotiv (46) in den Hörnern und verbindet die Scene geistig mit dem

ihr vorangegangenen Monolog des Sachs. Im zweiten Bar tritt die Harfe noch zum Orchester. So malt schon die immer voller auftretende Begleitung die zunehmende Zuversicht des Sängers. Der dritte Bar, der des Traumes Deutung berichten soll, wird für später aufgespart. Sachs sagt dem Junker noch nicht deutlich, was er eigentlich vorhat, aber das Freundschaftsmotiv (33), das mit dem Motiv der Stadt Nürenberg (36) im Orchester zusammen erklingt, verrät uns, daß Sachs darauf rechnet, Walther werde das Lied öffentlich vor dem Volke bei der Preisbewerbung singen. Einstweilen geleitet er den Gast, mit der Ermahnung, sich die Weise gut zu merken, in die Kammer zurück, wohin der Knecht des Ritters auf des Schusters Veranlassung bereits die Feiertagskleider seines Herrn geschafft hat. Während sie beide in der Kammerthür verschwinden, ertönt nochmals bedeutungsvoll das Motiv der Stadt Nürenberg in der reicheren, festlichen Fassung (54), darauf noch einmal leise der Anfang des Preisliedes.

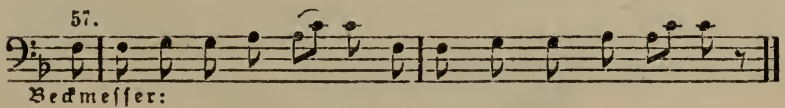
Dritte Scene.

Plötzlich erschallt in den Klarinetten das Prügelmotiv wieder, und wir sehen durch das Fenster der Werkstatt, Beckmesser auf der Straße herankommen. Er tritt ein, und nun beginnt eine höchst burleske Pantomime. Dem Herrn Stadtschreiber thut noch der Rücken weh von den erhaltenen Prügeln. Bei jedem Schritt knickt er schmerzhaft zusammen, was im Orchester durch eine drollige Abwandlung des Merkermotivs, die den Knax, den er erhalten hat, derb realistisch schildert, begleitet wird. Nun tauchen alle die bekannten Motive auf: das Schustermotiv, das Lautengeklimper, die Melodie des Ständchens; das Prügelmotiv, das sich, während er besonders starke Schmerzen zu empfinden scheint, einmal ganz gewaltig steigert. Er glaubt sich von den Buben auf der Gasse verhöhnt, tritt ans Fenster und schlägt es wütend zu. Das alles ist mit der größten Deutlichkeit nur durch das Orchester gemalt. Es ist, als ob Wagner hier einmal zum Scherz die Probe auf die absolute realistische Ausdrucksfähigkeit

des Orchsters habe machen wollen. Auf alle Einzelheiten dieses geistreichen Spiels einzugehen, ist ganz unmöglich. Eine „Erklärung" ins Einzelne ist auch gar nicht nötig; denn alles ist so klar und deutlich, daß von einem Mißverstehen gar nicht die Rede sein kann. Besonders schön ist die Stelle, wo Beckmesser an Sachsens Werktisch zurückschreitet. Das Wahnmotiv (46), dazu abgerissene Brocken aus Beckmessers eigenem Ständchen. Es ist als ob letzterer nach einer neuen Melodie suche, die er nicht finden könne. Da erklingt plötzlich, ganz leise, von den gedämpften zweiten Violinen der Anfang des Preisliedes: Beckmessers suchender Blick ist auf das Blatt gefallen, darauf Sachs eben Walthers Gedicht geschrieben hat. Die zarte Melodie scheint von dem Blatte auszugehen und den Merker mit magischer Gewalt anzuziehen. Nun tritt auch das Wort zur Pantomime: „Ein Werbelied! Von Sachs!" ruft der Herr Ratsschreiber erschrocken; denn er glaubt nichts anderes, als daß Sachs ihm die Braut streitig machen wolle. Er steckt das Blatt heimlich ein; und wie nun Sachs im Festgewande auftritt, fängt er gleich an, ihn mit Vorwürfen zu überhäufen, wegen der Schuhe, deren Sohlen zu dünn, wegen des gestrigen lärmenden Auftrittes. Er beschuldigt den Schuster, er habe das alles nur veranstaltet, um ihn, Beckmesser, zu beseitigen, damit er ihm bei der Werbung nicht im Wege sei. Und als Hans Sachs jovial antwortet:

„'s war Polterabend, laßt euch bedeuten;
eure Hochzeit spukte unter den Leuten;"

nimmt er das für Spott und wird fuchswild. Mit einer aufgeregten und in ihrer Atemlosigkeit drollig wirkenden Melodie:



sagt er dem Schuster ins Gesicht, dieser stelle der Pognerin, „die ganz für mich geboren", nach, um ihr reiches Erbe einzustreichen. Darum habe er sein Lied durch Klopfen gestört, darum die Schusterbuben auf ihn gehetzt, daß sie

ihn braun und blau schlugen. Aber das solle dem Schuster alles nichts nützen, zerschunden und zerprügelt werde er doch singen und ihn schon noch aus dem Takt zu bringen wissen. Sachs sucht dem Aufgeregten mit aller Ruhe begreiflich zu machen, daß es ihm nicht einfalle, am Wettsingen teil zu nehmen. Dabei führt das Orchester das obige, von Beckmesser angeschlagene Motiv, das richtige Eifersuchtsmotiv (57), weiter. Und nun zieht Beckmesser, als Beweis für das Gegenteil das eben weggenommene Blatt hervor:

B. „Ist das eure Hand?
S. Ja war es das?
B. Ganz frisch noch die Schrift!
S. Und die Tinte noch naß!"

In humoristischer Weise begleitet das gemütliche Motiv des Wohlwollens (33) des Sachs diese komische Scene. Und wie Beckmesser ihn geradezu den „ärgsten aller Spitzbuben" schilt, antwortet Sachs trocken:

„Mag sein! Doch hab' ich noch nie entwandt,
was ich auf fremden Tischen fand."

Und er schenkt das Blatt dem Stadtschreiber, damit er das gestohlene Gedicht zu Recht behalten könne und man nichts Böses von ihm denke.

Nun schlägt die Stimmung Beckmessers ebenso schnell ins Gegenteil um. Er weiß sich vor Freude kaum zu lassen. „Ein Gedicht von Sachs! Das will was bedeuten." Damit hofft er alle aus dem Feld zu schlagen. Aber ebenso rasch kommt auch wieder das Mißtrauen. Er wittert eine Falle, und ist erst beruhigt, als ihm Sachs hoch und heilig versichert, er werde niemals und bei keiner Gelegenheit behaupten, er habe das Gedicht verfaßt. Nun glaubt sich Beckmesser ganz geborgen und freut sich schon im voraus seines Sieges. Sachs ist ehrlich genug, ihm noch eine Warnung zu erteilen:

„Studiert mir recht das Lied!
sein Vortrag ist nicht leicht:
ob euch die Weise geriet',
und ihr den Ton erreicht!"

Aber da kommt gleich wieder die unverwüstliche Dilettanteneitelkeit des Stadtschreibers zum Vorschein:

„Freund Sachs, ihr seid ein guter Poet;
doch was Ton und Weise betrifft, gesteht,
da thut mir's Keiner vor!"

Solchen Leuten ist halt nicht zu helfen, und Sachs muß ihn in sein Schicksal hineinrennen lassen. Der Stadtschreiber läßt ihn auch gar nicht mehr zu Worte kommen. Mit einem ungeheuren Redeschwall nach der Melodie eines Hopsers macht er seinem Entzücken Luft. Er fließt, wie vorher von Aerger, nun von Dankbarkeit über, er will alles für Sachs thun, will ihn sogar zum „Merker" vorschlagen, und eilt fort. Plötzlich glaubt er, daß er das Blatt liegen gelassen habe, kommt zurück, sucht in den Taschen, findet es, umarmt Sachs und rennt wie ein Besessener davon. So endet die hochburleske Scene, wie sie begonnen, pantomimisch. Kopfschüttelnd blickt ihm Sachs nach (Schustermotiv, 22):

„So ganz boshaft doch Keinen ich fand."

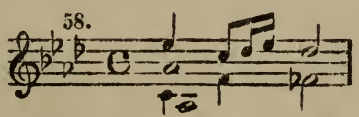
Und während im Orchester das Motiv der Stadt Nürenberg (36) in Verbindung mit dem Motiv des Johannisfestes (26) und dem ersten Liebesmotiv (3) erklingt, sinnt er vor sich hin:

„Daß hier Herr Beckmesser ward zum Dieb,
ist mir für meinen Plan sehr lieb."

Er weiß nun, wie er den Wahn zu lenken hat.

Vierte Scene.

Nun tritt Evchen Pogner auf, schön geschmückt im weißen Festgewande. Mit ihr kommt der Sonnenschein in die Werkstatt des Meisters. Auf die burleske Scene folgt eine solche von höchster Lieblichkeit. Mit ihr erscheint ein neues Motiv:



ein Motiv der Verlegenheit, des Bedrücktseins:

„Wer sieht dann, wo's mir beschwerlich,
Wo still der Schuh mich drückt?"

Das Abenteuer der Nacht lastet auf ihr, und wieder kommt sie zu ihrem alten Freunde, um sich Rat zu holen. Wieder entwickelt sich zwischen beiden ein lustspielartiger Dialog, der sich in Andeutungen ergeht; denn Evchen rückt auch diesmal nicht direkt mit der Sprache heraus. Der Schuh muß als Vorwand dienen, obgleich sie eigentlich selber nicht weiß, wo sie der wirkliche Schuh drückt, und ihn dem besorgt fragenden Schuster bald als zu weit, bald als zu eng schildert. Und mit bewunderungswürdiger Geduld macht sich Hans Sachs an die Ausbesserung des eingebildeten Schadens. Während sie den vom Schuh entblößten Fuß auf den Schemel streckt, erscheint Walther in der Thür. Wie gebannt starrt ihn Eva an, und Sachs meint humoristisch:

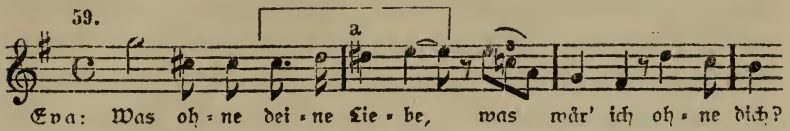
„Aha! hier sitzt's! Nun begreif' ich den Fall!"

Er thut, als ob er den Junker nicht bemerke und spielt scheinbar den Verdrossenen. Sogar mit der Aussicht, daß er doch noch um sie werben könne — sie habe ihm ja den Gedanken selbst in den Kopf gesetzt — sucht er sie zu necken. Darauf ertönt in der Oboe eine dem Liebesmotiv aus Tristan nachgebildete chromatische Figur, die später noch entschiedener auftritt (siehe unten, Beispiel Nr. 59, a). Dazu meint Sachs, wenn nur wenigstens einer ein schönes Lied zu seiner Arbeit sänge, und Walther versteht ihn. Er singt den dritten Bar des Preisliedes, in dessen Orchesterbegleitung der Harfenpart besonders reich ausgeführt ist. Schon nach dem ersten Stollen sagt Sachs zu Eva:

„Lausch, Kind! Das ist ein Meisterlied!"

Am Schlusse ertönt wieder das Wahnmotiv (46) von reichen Harfenpassagen umspielt. Nun hat Eva Sachs ganz verstanden. Von Rührung überwältigt sinkt sie dem treuen Freunde weinend an die Brust. Aber Sachs reißt sich los; er sucht die Rührung, die auch ihn ergriffen hat, zu überwinden. Während das Orchester das Schusterlied anstimmt, in welchem die Schlußkadenz des ersten Teiles (45, a) seltsam erweitert und ausgedehnt ist, poltert er eine halb ernsthafte, halb launische Klage über die Nöte seines Schusterhandwerks heraus, in der er

Evchen verschiedene ihrer gestern im Unmut gethanen Aeußerungen auf feine Weise heimzahlt. Doch Eva hat das Herz voll von Dankbarkeit gegen den edlen, selbstlosen Freund, es fließt über in einem herrlichen leidenschaftlichen Lobgesang.



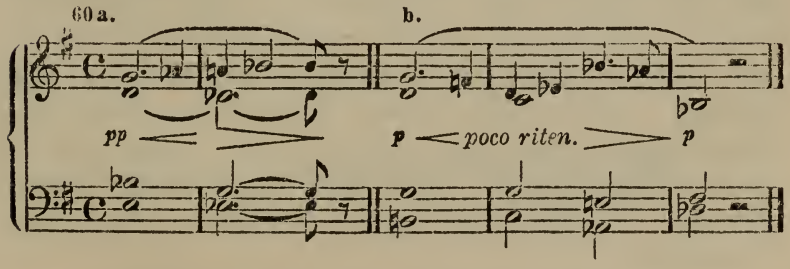
Auch hier taucht in der Melodie (bei a) das Liebesmotiv aus dem Tristan wieder auf. Und wie nun gar Eva zum Schlusse — ein echt weiblicher Zug — zu Hans Sachs mit Beziehung auf ihr gegenseitiges Verhältnis sagt:

„Euch selbst, mein Meister, wurde bang"

da antwortet dieser wehmütig:

„Mein Kind:
von Tristan und Isolde
kenn' ich ein traurig Stück:
Hans Sachs war klug und wollte
nichts von Herrn Marke's Glück. —
's war Zeit, daß ich den Rechten fand."

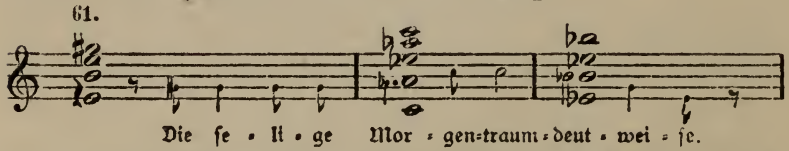
Hier treten nun das Liebesmotiv und das Motiv des Königs Marke aus Tristan als wörtliche Citate auf:



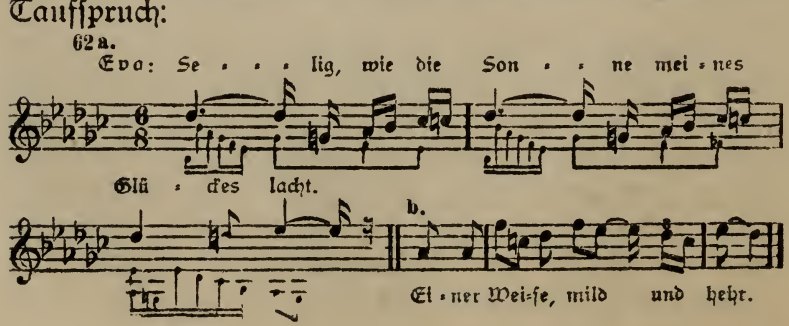
Magdalena betritt die Werkstatt, und auch David wird gerufen. Da nun Zeugen genug vorhanden sind, so soll die neue Weise Walthers auch gleich nach Recht und Brauch der Meisterzunft getauft werden und einen ehrlichen Namen empfangen, „dran jeder sie erkennen mag". Das Hauptmotiv der Taufweise ist wiederum dem den ersten Akt einleitenden Choral zum Preise Johannis des Täufers (14) entnommen. Die ganze

Rede erhält dadurch eine altertümliche und etwas steife Feierlichkeit. Bei der Stelle: „Eine Meisterweise ist gelungen", fällt Sachs, ganz im Sinne der Meisterzunft in den altertümlichen psallodierenden Ton, und wieder wendet hier Wagner mit feinem rhythmischen Gefühl den $^5/_4$-Takt an. Die an die Hauptabschnitte des psallodierenden Gesanges angehängten Schlußkadenzen sind wiederum aus der ersten und der zweiten Verszeile des genannten Chorals (14) gebildet. So ist auch das scheinbar Weitauseinanderstehende in diesem Werke organisch mit einander verwachsen. Gerade an solchen Stellen erkennen wir deutlich, daß das Wagnersche Kunstwerk einen einheitlichen und in sich abgeschlossenen Organismus bildet. Da ein Lehrbube nicht als Zeuge bei so feierlichem Akte fungieren kann, so schlägt Sachs den David, nach altem Handwerksbrauch — der auch wiederum nur eine Verbürgerlichung des Ritterschlages ist — durch eine Ohrfeige zum Gesellen.

Der Name, den Hans Sachs für die neue Weise, den neuen Ton, erwählt hat, „Die selige Morgentraumdeutweise", erscheint im Gewande einer ebenso eigenartigen wie schönen Accordverbindung:



von E-dur über den Sextaccord von As-dur nach Es-dur. Wir haben diesen traumhaften Uebergang schon einmal vernommen, an der Stelle, wo Walther zu Hans Sachs sprach: „Ich hatt' einen wunderschönen Traum." — Eva, die jüngste Gevatterin, spricht den Taufspruch:

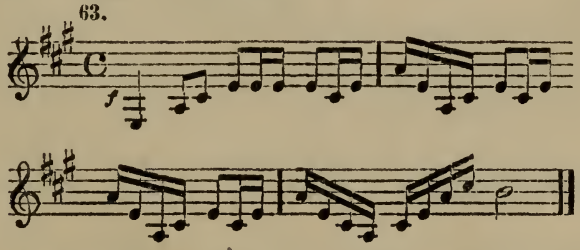


Das Motiv ist, wie die zweite einfachere Fassung (unter b) erkennen läßt, aus dem Preislied Walthers (Beisp. 56) abgeleitet. In seiner eigentlichen Fassung (a) zeigt es dabei auch noch eine gewisse Verwandtschaft mit dem aus dem Choral abgeleiteten Taufmotiv (14, a), das trotz der fremden Tonart und den veränderten Intervallen doch durch die Gesangsmelodie noch leise durchschimmert. So verbindet der Komponist in dem Motiv den Begriff der Taufe und den des zu taufenden Liedes mit einander; und diese Verbindung ergiebt sich ganz natürlich und wie von selbst. Wiederum ein Beweis für die organische Einheitlichkeit des Kunstwerkes. Zur Singstimme Evas treten noch die Stimmen der vier übrigen Anwesenden, so entwickelt sich aus dem Motiv ein herrliches Quintett von höchster Klangschönheit. Wie man angesichts einer solchen überwältigenden Fülle von Wohllaut Wagner allen Sinn für Harmonie und Melodie absprechen konnte, ist ganz unbegreiflich. Nach dem Quintett rüsten sich alle zum Aufbruch nach der Festwiese.

Fünfte Scene.

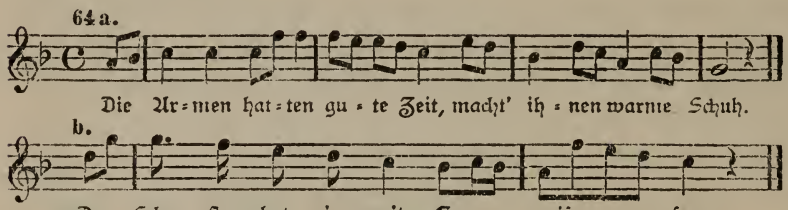
Der Bühnenvorhang schließt sich für eine kurze Weile. Aber das Orchester, das ohne Unterbrechung weiterspielt, versetzt uns schon, bevor die Bühne sich wieder öffnet, an den neuen Ort der Handlung. Das Motiv der Stadt Nürnberg erklingt wieder. Aus der Ferne, dann näher, schallt hinter dem Vorhang eine Fanfare:

63.

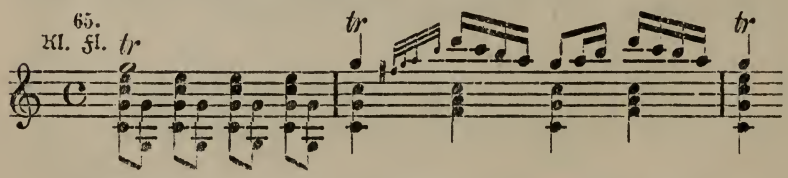


Es ist das Signal der Stadtpfeifer, die zur Sammlung blasen. Auf- und abschwirrende Tonleiterfiguren der Streicher rumpeln einher, als ob schwere Gegenstände gerückt und geschoben würden. Das Thema des dem Sachs zujauchzenden Volkes aus dem Vorspiel (7) tönt dazwischen; immer höher schwellen die durcheinander-

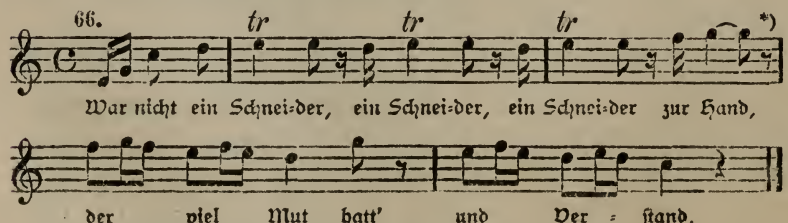
flutenden Tonmassen, die das Bild einer sich versammelnden festlich gestimmten Menge mit schier greifbarer Realität vor die Phantasie des Hörers zaubern. Endlich öffnet sich die Scene wieder, und wir erblicken die mit Fahnenstangen und Kränzen geschmückte Festwiese am Ufer der Pegnitz, in deren Hintergrund sich das stolze Nürnberg mit seinen Mauern und Zinnen, seinen Türmen und seiner trotzig von der Höhe herabschauenden Burg aufbaut. Auf der Wiese herrscht schon das fröhlichste Leben und Treiben. Die einzelnen Zünfte kommen in festlichem Zuge mit fliegenden Fahnen an. Eben sind die Schuster angelangt. Urkräftig erschallt ihr Lied von Sankt Krispin, der gar ein heiliger Mann war und deshalb das Leder zu den Schuhen stahl, die er für die Armen machte. Besonders charakteristisch in der derb volkstümlichen Melodie sind die Stellen:



Nach den Schustern erscheinen die Stadtpfeifer und Lautenmacher mit ihrer Fanfare (63) und ihrem originellen Festmarsch, in den die schrillen Triller der Piccoloflöte lustig und wirkungsvoll hineintönen:

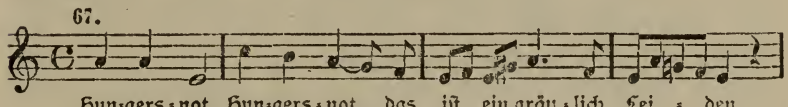


Sie werden von den Schneidern abgelöst. Die singen eine gar merkwürdige Melodie:

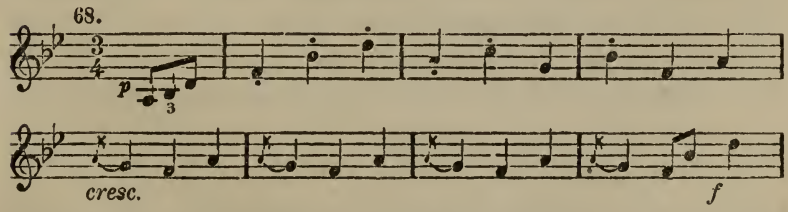


*) Die Triller sind als sogenannte „Bockstriller" auszuführen.

in der die meckernden Bockstriller (d. h. fehlerhaft durch die meckernde Wiederholung ein und desselben Tones, statt durch den Wechsel zweier Töne gebildete Triller) eine ebenso charakteristische als komische Wirkung hervorbringen. Und wenn wir das oben angeführte Stück des Liedes näher besehen, so merken wir erst den Scherz, den sich hier Wagner erlaubt hat; denn wir haben nichts anderes, als eine altbekannte und allbeliebte Opernmelodie des „göttlichen" Rossini (di tanti palpiti) vor uns, die in ihrer inneren Leerheit nur in diese kraft- und saftstrotzende Umgebung hineingesetzt zu werden brauchte, um — nicht etwa alle Melodien des „melodielosen" Wagner tot zu machen, sondern um — ihrer komischen Wirkung absolut sicher zu sein. Auf die meckernden Schneider, die die Stadt Nürnberg durch ihre Bocksprünge von einer schweren Belagerung errettet haben wollen, folgen die Bäcker mit ihrem in düstere A-Moll gekleideten Lied von der Hungersnot:



Und schließlich vereinigen die drei Chöre ihre Stimmen und ihre Lieder, so daß es ein ergötzliches Durcheinander giebt. Aber nun kommt erst recht lustiges Leben in die Massen. Auf der Pegnitz zeigt sich ein Kahn mit drallen Fürther Mädchen. Die Lehrbuben drängen sich gleich heran; und während die Stadtmusikanten einen originellen Walzer aufspielen



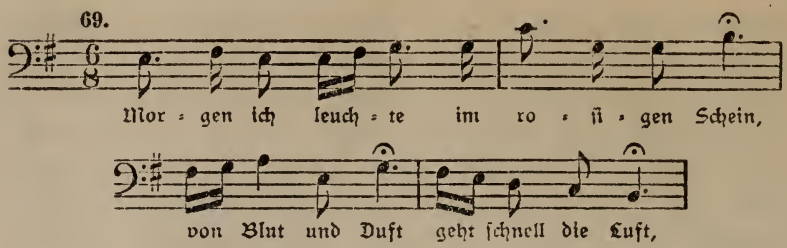
schnappen sie den Gesellen die Tänzerinnen vor der Nase weg. Die eigenartige siebentaktige — also um einen Takt zu kurze — Periode des Walzers soll das schnelle Haschen und Wegziehen der Mädchen illustrieren. Die neue Periode setzt natürlich scheinbar immer um einen Takt zu früh ein, und gerade bei diesem zu früh erfolgenden

Einsatz reißen die Buben die Mädchen, die sie den Gesellen zuführen sollen, immer wieder von diesen weg. So entsteht, im Einklang mit der Musik, ein ungemein lebendiges Bild. — Unsere weisen Opernregisseure pflegen auf die exakte Ausführung solcher „Nebensachen" natürlich nicht zu achten. —

Der Ruf: „Die Meistersinger!" ertönt. Die Buben geben die Mädel preis und eilen ans Ufer. Hier ordnen sich die Meister zum Zuge. Voran schreitet Kothner mit der Fahne; dann kommt Pogner mit Eva, die von einer Mädchenschar umgeben ist, der sich auch Magdalene anschließt; ihnen folgen die übrigen Meistersinger. Sie ziehen über die Bühne und nehmen auf der für sie errichteten Estrade Platz, wo schon alle anderen Zunftfahnen aufgesteckt sind. Das erste Meistersingerthema (2) erschallt wieder im vollen Orchesterglanze, wie im Vorspiel der Oper, das nun gleichsam hier auf der Scene lebendig wird. Das Thema schließt mit einem schwirrenden Sechzehntellauf der Streicher, und nun setzt — während Kothner mit der Fahne im Vordergrund der Bühne erscheint — der Meistersingermarsch (Motiv des Königs David, Nr. 5) majestätisch ein und begleitet den Zug der Meister, bis alle auf der Bühne Platz genommen haben. Die Lehrbuben haben sich vor der Meistersingerbühne aufgestellt und rufen ihr „Silentium!" in die Menge. Doch diese hat unter den Meistersingern Sachs erblickt, der nun gerade zum Sprechen vortritt, und in heller Begeisterung stimmt alles Volk die Reformationshymne des Meisters an: „Wach auf, es nahet gen den Tag" (siehe Notenbeispiel 52). Der Eindruck dieses Massengesanges ist überwältigend. Das ist kein Opernchor mehr, sondern auf der Bühne lebendig gewordener echter Volksgesang. In erhabener Majestät steigt die schöngeschwungene Linie dieser herrlichen Melodie empor, rauschen die weihevollen Accorde vorüber. Und alles singt mit. Da dürfen sich die Solisten nicht vornehm gleichgiltig zurückhalten und derweil gelangweilt das Publikum mustern. Auch sie müssen mit einstimmen in den allgemeinen Gesang, der hier zum allerschönsten Ehrenhymnus für den Nürnberger Dichter wird. Die dem allgemeinen Gesang folgenden Heilrufe des Volkes

werden von dem durch Sechzehntelpassagen unterbrochenen und etwas abgewandelten aus dem Vorspiel bekannten Thema Nr. 7 begleitet. Mit dem Wahnmotiv (46) beginnt Hans Sachs seine schöne Rede: „Euch macht ihr's leicht, mir macht ihr's schwer." Er teilt dem Volke den Entschluß Pogners mit und fordert die Meister auf, die Werbung zu versuchen, aber auch den seltenen Preis, der ihnen winkt mit reinem Herzen zu begehren und hoch zu halten. Das uns aus der Scene in der Singschule bekannte Themenmaterial wird dabei in geistvoller Weise verwertet. Zur bescheidenen Zurückweisung der auf ihn gehäuften Ehren durch Sachs gesellt sich sein Motiv des Wohlwollens (33). Die Stelle, die von Eva als dem höchsten Preis des Festes handelt, wird von dem Motiv des Johannisfestes (26) und, in feinsinniger Weise, von dem kleinen Verlegenheitsmotiv (dem Motiv des „Schuhdrückens") der Eva (58) begleitet; dazu treten noch das erste Liebesmotiv (3), die Motive der Zunftberatung (25), der Stadt Nürnberg (36) in immer neuen und überraschenden Kombinationen auf. Nachdem Pogner dem Meister für die schöne Rede gedankt, meldet sich Beckmesser zum Wettsingen. Er hat als ältester der Bewerber den Vortritt und soll den Anfang machen. Sobald Beckmesser den Mittelpunkt der Handlung bildet, schlägt diese wieder in burleske Komik um, und auch die Musik stimmt heitere Töne an. Während die Lehrbuben den mit bunten Bändern aufgeputzten Merker, dem gar nicht recht wohl bei der Sache ist, zu dem kleinen Rasenhügel führen, auf dem er sein Lied singen soll, erklingt das Meistersingerthema in der komisch wirkenden scherzoartigen Verkleinerung (11), die wir bereits aus dem Vorspiel kennen; und wie das Volk die Aengstlichkeit des ältlichen Bewerbers sieht, fängt es auch gleich an zu spotten: „Scheint mir nicht der Rechte", wie es ebenfalls schon im Vorspiel (Notenbeispiel 12, b), doch ohne Singstimmen, geschildert wurde. Nach der Meistersingerfanfare (5) rufen die Lehrbuben wieder ihr „Silentium!" Und nun beginnt Beckmesser unter Lautengeklimper Walthers Preislied zu singen. Aber wie?

69.



So beginnt verlegen stockend der wiederum „ganz verwirrte" Werber, um weiterhin in der durch Angst gesteigerten Unproduktivität seiner Phantasie immer verzweifelter an der Quartensequenz seines Lautenpräludiums (47) hängen zu bleiben. Er hat nicht einmal den Text richtig kapiert und ihn deshalb auch nicht memorieren können. Und erst die Melodie! Ein entsetzliches Gequäle! Sein ganzer Vortrag ist nichts weiter als blühender Blödsinn. Das Volk horcht zuerst verwundert auf, dann beginnt es zu lachen und zu spotten. Unbeirrt stümpert Beckmesser weiter. Wie aber schließlich alles in dröhnendes Gelächter ausbricht, springt er wütend von dem Hügelchen herunter und wirft Sachs das Blatt mit dem Gedicht vor die Füße. Natürlich ist nicht er an dem Mißerfolg schuld, sondern das Gedicht, das ihm der tückische Schuster schändlicherweise aufgeschwatzt hat, und diesen niederträchtigen Menschen will er nun vor allem Volke bloßstellen, indem er laut erklärt, daß das Gedicht von Sachs, dem vom Volke vergötterten Poeten verfaßt sei, den also eigentlich die Schande treffen müsse.

Auch jetzt behält Sachs seine volle Ruhe und Würde. Er antwortet schlicht den Erklärung heischenden Meistern:

„Das Lied, fürwahr, ist nicht von mir:
Herr Beckmesser irrt, wie dort so hier."

Zugleich betont er aber mit Festigkeit, daß das Lied schön und nur von Beckmesser entstellt sei, und verlangt, einen Zeugen für seine Behauptung aufstellen zu dürfen. Nun tritt Walther Stolzing in den Kreis und singt mit Erlaubnis der Meister das Preislied. Die herrliche Weise verfehlt ihre Wirkung nicht, das Volk lauscht ihr mit gespannter Aufmerksamkeit; es hält in den Pausen und am Schluß mit seinen Beifallsäußerungen nicht zurück und verlangt, daß dem Sänger der Preis gereicht werde.

Eva drückt Walther den Kranz aufs Haupt, und die Meister fordern Pogner auf, dem Junker sein Meistertum zu melden. Dieser aber weicht zurück, wie ihm Pogner mit der Ehrenkette (dem „großen Davidsgewinner") naht und sie ihm zum Zeichen seiner Aufnahme in die Zunft um den Hals legen will:

„Nicht Meister! Nein!
Will ohne Meister selig sein!"

Und noch einmal tritt Hans Sachs begütigend und vermittelnd dazwischen und leitet nochmals den allzu stürmischen Junker auf den Weg der Besonnenheit zurück mit seiner herrlichen, mit dem ersten Meistersingerthema (2) der Meistersingerfanfare (5) und dem Motiv der Stadt Nürnberg (36) symphonisch begleiteten Rede:

„Verachtet mir die Meister nicht
und ehrt mir ihre Kunst!"

Denn die Meister, die Künstler, sind der wahre Hort und Schutz der Kultur, sie sind die rechten Träger des Volkstums.

„Ehrt eure deutschen Meister,
dann bannt ihr gute Geister!
Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst,
zerging' in Dunst
das heil'ge Röm'sche Reich,
uns bliebe gleich
die heil'ge deutsche Kunst."

Unter den Heilrufen des Volkes blasen die Trompeter auf der Bühne nochmals machtvoll ihre Fanfare (63). Eva aber nimmt den Lorbeerkranz von Walthers Haupt und drückt ihn Hans Sachs auf die Stirne. Er ist der wahre Sieger, der wahre Held des Stückes.

Tristan und Isolde.

Erläuterung von Ferdinand Pfohl.

I.

Entstehen und Werden, Vollendung und Schicksale des Werkes.

Als politischer Flüchtling, des Hochverrats angeklagt, war Richard Wagner, — verfolgt von einem Steckbrief*) der Sächsischen Regierung wegen seiner übrigens wesentlich überschätzten Teilnahme an dem Dresdner Maiaufstand, — in die Schweiz geflohen. Ende Mai erreichte er Zürich, das vorläufige Ziel seiner abenteuerlichen und aufregenden Reise. Seine Frau, Minna, die schon einmal in den traurigen Tagen von Paris alle Not und Sorge des Lebens treu mit ihm geteilt, folgte ihm einige Monate später nach: in die Verbannung, in die Heimatlosigkeit, die, so qualvoll sie mit allen ihren Folgen auf die Seele des wunderbaren Künstlers gedrückt haben mag, ihn dennoch nicht dem Leben und seinen schaffenden, unzerstörbar zeugenden Kräften zu entfremden vermochte. Dieser Richard Wagner des Exils ist eine großartige Erscheinung: großartig vor allem durch die ungeheure Denkarbeit und die beispiellose Vertiefung seines geistigen Wesens, durch den unerhörten Strom von Gedanken, die, wie die Gletscherbäche des Hochgebirges der Schweizerischen Alpen, in den ewigen Höhen seiner genialen Natur entsprangen, großartig durch die Fülle und Erhabenheit seines künstlerischen Schaffens, das in diesen langen Jahren der Verbannung, des Irrens, der Unsicherheit, der Zweifel und der Angst um das Dasein mit entscheidender Gewalt und Notwendigkeit sich offenbaren sollte.

*) „mittlere Statur, braunes Haar, trägt eine Brille" — lauteten einige Schlagworte des Steckbriefes.

Die Situation Wagners in Zürich war, von mancherlei störenden Momenten und den Verdrießlichkeiten abgesehen, die dem Meister aus seinen immer wiederkehrenden Finanzklemmen erwuchsen, weder unwürdig noch arm an Hoffnungen und Freundschaft: Dem großherzigen Sinn einer Dresdener Freundin, der ausgezeichneten Frau Julia Ritter, dankte er eine jährliche Unterstützung. Der freundlichste der Freunde, Franz Liszt, half, wo er nur konnte; der Verkehr mit geistvollen und bedeutenden Männern befriedigte die selbstverständliche Neigung Wagners, mit seiner Geselligkeit das Wohlbehagen freundschaftlicher Stimmung und regen Gedankenaustausches zu verbinden. Wir finden Wagner in der Gesellschaft des Dichters Gottfried Keller, des Staatsarchivars Jacob Sulzer; der interessante, aber in sittlicher Beziehung nicht ganz einwandfreie Georg Herwegh vermittelt ihm die Bekanntschaft mit der Philosophie Schopenhauers. Männer wie der Musiker Wilhelm Baumgartner, wie der Philosoph François Wille u. a. vervollständigen den Kreis, der einen ganz neuen, bedeutungsvollen Mittelpunkt empfing, als die Freundschaft der Familie Wesendonk mit werkthätiger Liebe in das Leben Wagners eingriff. Otto Wesendonk, reich begütert, war ein Mann von großmütigster Art, der um die Wohlfahrt Wagners und damit auch um seine Kunst sich die größten Verdienste erworben hat. Er war es, der Wagner ein reizendes und bequemes Landhaus „für alle Zeiten" anbot, das unmittelbar neben seiner eigenen, fürstlich eingerichteten Villa auf dem „grünen Hügel" gelegen, Wagner mit dem guten Vertrauen erfüllte, nun endlich eine Heimat gefunden zu haben. Im Frühjahr 1857 zog Richard Wagner mit seiner Gattin in das Haus auf dem grünen Hügel ein, nachdem er, in die Komposition des Siegfried vertieft, noch einmal den aussichtslosen Kampf mit dem „verfluchten Klaviergeräusch, mit dem Lärm von fünf nachbarlichen Klavieren und einer Flöte" geführt, die ihn in seiner alten Stadtwohnung fast rasend gemacht, nachdem er sogar einen Vertrag mit einem Schlosser abgeschlossen, in dem dieser sich verpflichtete, in den Vormittagsstunden nicht zu hämmern, weil Wagner da

die Schmiedelieder Siegfrieds komponiere. „In diesem Leben gehöre ich Euch," schreibt Wagner an Wesendonk in seiner Herzensfreude über diese Wendung seines äußeren Daseins. Und ebenso froh und hoffnungsvoll, wie Wagner dieses reizende Asyl bezogen, das ihm lautere Freundschaft gewährt, nimmt er in diesem Haus sein künstlerisches Lebenswerk wieder auf. Den See zu Füßen, im Ausblick schwelgend über Gärten und Gefilde bis hinauf zu den Höhen der Berge, so gab sich Wagner zunächst seinem tiefen Naturgefühl hin, um sich dann von neuem der Komposition des Siegfried zu widmen. Eine Zeit des ungestörten Friedens, des Glückes schien für Wagner gekommen zu sein. Aber seine Ideen, seine Pläne und vor allem seine Werke waren zu groß, sie waren ihrer Zeit und ihrer Umgebung zu weit vorausgeeilt, als daß in dem Augenblick, in dem ihr Schöpfer sie mit lebendigem Interesse der Gegenwart verknüpfen, ihnen das Leben der That geben wollte, nicht auch zugleich der Rückschlag und die Enttäuschung hätte eintreten müssen. Sie waren nicht zeitgemäß, sie waren Prophezeiung, Zukunft; neue Welten, noch nicht angeschlossen an die Verkehrsbahnen der alten Kultur. Sie hatten keine Gegenwart. Diese schmerzliche Erkenntnis kam Richard Wagner zum Bewußtsein, als er den Versuch machte, seine Nibelungen auf die reale Grundlage des ehrlichen „Geschäftes" zu stellen. Das Verlagsanerbieten, das er, der auf den Ertrag seiner Werke angewiesene, vermögenslose Künstler an die damals dominierende Verlagsfirma Breitkopf & Härtel richtete, blieb erfolglos. Und so klingt denn die Stimme Wagners schwermütig und mit leisem Vorwurf nach Deutschland hinüber, das zu betreten ihm verwehrt war; er schreibt an Liszt: „Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet, dort hab' ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Thränen von ihm Abschied genommen: er ist dort besser dran, als anderswo. . . ." Wenige Jahre vorher — 1854 — hatte der Künstler gegen Liszt geäußert:

„Dem schönsten meiner Lebensträume, dem jungen Siegfried zu lieb, muß ich wohl schon noch die Nibelungenstücke fertig machen; die Walküre hat mich zu sehr

angegrifffen, als daß ich mir diese Erheiterung nicht gönnen sollte. . . ."

Nein, diese „Erheiterung" war Wagner auf lange hinaus zu nichte geworden. Die Sorge um seine künstlerische und materielle Existenz läßt ihn jetzt einen Plan wieder aufgreifen, dem er bereits in demselben Brief an Liszt Raum gegeben:

„ . . . Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesen schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem von Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll: ich habe im Kopf einen Tristan und Isolde entworfen, die einfachste, aber vollblutigste musikalische Konzeption; mit der „schwarzen Flagge", die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um — zu sterben.— —"

Und wenn er auch immer wieder der unter dem Zwang der Verhältnisse verlassenen Nibelungenarbeit gedenkt, wenn sich selbst schmerzlichste Seufzer seiner Brust entringen: „Brünhilde schläft — — ich — — wache leider noch — —" so behauptet sich doch über der Wehmut, den Nibelungen für jetzt entsagen zu müssen, mit einer bemerkenswerten Zähigkeit der Tristan-Gedanke. Immer wieder wirft dieser Gedanke in seiner Seele Blasen auf und Wagner kommt in seinen Briefen an Liszt, diesen unschätzbaren Dokumenten seines Lebens, diesem treuesten Spiegel seines Charakters und seines Temperamentes, häufig auf den Tristan zurück. So schreibt er einmal:

„Ich habe wieder zwei wundervolle Stoffe, die ich noch einmal ausführen muß: Tristan und Isolde (das weißt Du) — dann aber — Der Sieg, das Heiligste, die vollständigste Erlösung; das kann ich Dir aber nicht mitteilen. — —"

Der Sieg, das Heiligste, die Erlösung: das war die Parsifalsonne, deren fernes Morgenrot an seinem Himmel zu glühen begann. Wenn hier der Tristanstoff nur ganz flüchtig gestreift wird, so verweilt Wagner an anderer Stelle nachdenklicher bei dem Plan, von dem er sich nicht wenig verspricht. In jenem Brief an Liszt spricht er die Hoffnung aus, von dem ihm wohlgesinnten Hof in Weimar noch vor der Veröffentlichung der

Nibelungen durch Liszts Vermittelung einen Vorschuß auf das zu erwartende Honorar zu erhalten: — man sieht, wie schwer es dem Künstler wird, von den Nibelungen zu lassen, zu denen es ihn mit magischer Kraft zurücktreibt, — und er fährt fort:

„Müßtest Du Dir auch hierfür zu viel vergeben, so bliebe mir nichts übrig, als die Nibelungen aufzugeben und dafür ein einfaches Werk wie den Tristan — vorzunehmen, das mir den Vorteil gewährt, es vermutlich schnell auf die Theater zu bringen und dadurch mir Honorare zu verschaffen. — — —"

Da stand also der Tristan wieder vor seinem Geist; immer unabweisbarer kommt ihm der Gedanke, der endlich ganz von seinem geistigen Leben, von seinem Dichten und Trachten Besitz ergreift, ihm eine schnelle Eroberung der deutschen Bühne, reiche Honorare und Tantièmen gleich einer Fata morgana vorspiegelt! In allem Ernst, Wagner wollte und glaubte in „Tristan und Isolde" ein Werk zu schaffen, das seiner scenischen Anforderungen und seines kleinen Umfanges wegen „leichter und eher aufführbar" ist. „Ein Wunsch, zu dem mich einerseits das Bedürfnis, endlich wieder etwas von mir auch hören zu können, trieb, sowie andererseits die ermutigenden und versöhnenden Erfahrungen von den Aufführungen meiner älteren Werke in Deutschland, die mir diesen Wunsch jetzt wiederum als erreichbar darstellten." Immer mehr erscheint ihm die Ausführung und Vollendung dieses Werkes als notwendigster Akt der Selbsthilfe, als die befreiende That, die ihm einen schnellen und reichen Gelderwerb sichert, als die goldene Brücke hinüber in die Paradiese des Lebens. Und so folgt endlich im Jahre 1857 der entscheidende Brief an Liszt in dem es heißt:

„Ich habe den Plan gefaßt, Tristan und Isolde in geringen, die Aufführung erleichternden Dimensionen sofort auszuführen, und heute über's Jahr mit Niemann und der Meyer in Straßburg aufzuführen. Man hat dort ein schönes Theater, das Orchester und übrige (unbedeutende) Personal soll mir ein benachbartes deutsches Hoftheater (vielleicht Karlsruhe) stellen, und so denke ich denn mit Gott auf meine Art und

auf meinem Weg mir wieder einmal etwas vorzuführen, woran ich zu Frische und Bewußtsein meiner selbst gelange. Andererseits bietet dieses Unternehmen mir aber auch die einzig möglichen Chancen zur Aufrechthaltung meiner Lebenslage. — — Denn, — das hoffe ich wohl annehmen zu dürfen, daß ein durchaus praktikables Opus, — wie der Tristan werden wird, — mir bald und schnell gute Revenuen abwerfen und mich für einige Zeit flott erhalten wird. Zudem habe ich damit noch etwas Kurioses vor. Ich denke nämlich daran, das Werk gut in das Italienische übersetzen zu lassen, um es dem Theater in Rio Janeiro . . . als italienisches Opus zur ersten Repräsentation anzubieten; dem Kaiser von Brasilien aber, der schon nächstens die Exemplare meiner letzten drei Opern empfängt, werde ich es dedicieren, und aus dem allen denke ich, soll sich genug für mich abwerfen, um einige Zeit ungeschoren zu bleiben. — — —"

Was mag Liszt für erstaunte Augen gemacht haben, als er die wunderbare Mär von dieser „italienischen Oper" Richard Wagners vernahm! Von der Absicht Wagners waren seine Freunde „bis zum Auflachen erschreckt", und Wagner gesteht später zu, als er die Partitur des „Tristan" in die Hand nahm, selbst zum Mitlachen verleitet worden zu sein, wenn er gerade dieses Werk für italienische Sänger und die italienische Opernbühne entworfen zu haben glaubte.

Mit welchem Eifer und welchem Enthusiasmus sich Wagner in die Komposition stürzte, läßt die Schnelligkeit ermessen, mit der das Werk vorwärts schritt und in die Höhe gedieh. Die Dichtung hatte Wagner in den Sommermonaten Juli-September des Jahres 1857 geschrieben. Ende desselben Jahres war der erste Akt vollendet, an einem alten klanglosen und ausgespielten Dresdner Flügel geschaffen. Die nächsten brieflichen Mitteilungen über den Tristan macht Wagner seinem Weimarer Freund auf der Altenburg von Paris aus, wohin er sich (Januar 1858) begeben hatte, um dort einige Wochen zu verweilen. Wir lesen in einem Brief an Liszt:

„Nächst Dir und Calderon hat mich dieser Tage

ein Blick in den mitgenommenen fertigen ersten Akt des Tristan wunderbar erhoben. Das wird ein merkwürdiges Stück Musik. Ich empfinde ein heftiges Bedürfnis, jemand etwas davon mitzuteilen und fürchte, das wird mich verleiten, nächstens Berlioz etwas davon vorzuspielen, unbekümmert darum, ob ihm meine schöne Musiziererei Entsetzen oder Ekel machen wird. — — —"

Drei Wochen nachher finden wir Wagner wieder in seinem Häuschen auf dem grünen Hügel in Zürich, nachdem der Meister üble Erfahrungen in Paris gemacht: ein Zimmerkellner hatte ihm den Rest seiner Habe gestohlen. In Zürich widmete sich Wagner von neuem seinem Tristan. Er instrumentierte den ersten Akt und berichtet am 2. Juli 1858 an Liszt:

„Von dem Tristan habe ich nun den 2. Akt skizziert; wie er mir gerät, will ich nun bei der Ausarbeitung sehen. Drollig war es mir, in Deinem Briefe diese eigentümliche Affaire (— Liszt hatte Wagner vorgeschlagen, den Tristan zuerst in Karlsruhe oder Prag aufführen zu lassen —) schon ganz als litterarisch geschäftlichen Gegenstand behandelt zu sehen. — Allerdings kann es Dich auch beirren, daß ich jetzt schon an der Partitur stechen lasse: das hat aber einen sehr einfachen Grund: Ich hatte, — wie Du ja weißt, — so gar kein Geld, und — — — ich sah keinen anderen Ausweg, als mit Härtels ein „Geschäft" zu machen, dazu wählte ich den kaum noch begonnenen Tristan, weil ich nichts anderes hatte; sie erboten sich, mir die Hälfte des Honorars (200 Louisdor) — also 100 Louisdor — nach Empfang der Partitur des 1. Aktes auszuzahlen; somit beeilte ich mich über Hals und Kopf, diesen fertig zu machen. Das war der Grund der geschäftlichen Eile in der Förderung dieser armen Arbeit. — — —"

Diesen Brief Wagners ergänzt eine interessante schriftliche Aeußerung Hans von Bülows gegen Richard Pohl: „Vom ersten Akt ist die Partitur schon gestochen. Du wirst staunen, Mensch, über die Neuheit, Kühnheit und Mannigfaltigkeit dieses Werkes. Der Musiker Wagner wächst immer höher. . . ." Und derselbe Hans von Bülow hat später über die Partitur, die er in seine berühmte, meisterhafte Klavierbearbeitung der

Tristanmusik umformte, in „wonnigster Ekstase", wie Liszt schreibt, an diesen berichtet:

„Es war Wagner leider nicht gegönnt, das gewaltige Werk dort zu vollenden, wo er es begonnen, wo ihm die ersten ungeheuren Offenbarungen dieser neuen musikalischen Welt, die ersten Strahlen dieses neuen Lichtes zu teil geworden waren. Das reizende Haus auf dem grünen Hügel hatte ihn kaum ein Jahr lang gehegt, und schon pochte das Schicksal, das tragische Verhängnis, das hier nicht zum erstenmal in das Leben des größten deutschen Musikers eingriff, von neuem furchtbar an die Pforten dieses Asyls des Friedens und des einsamen Schaffens. Eine jähe Katastrophe setzte der Arbeit und dem Aufenthalt des Künstlers ein Ziel. Schon jener plötzliche Ausflug und durch Hinweise auf geschäftliche Motive nur schwach begründete Januar-Ausflug des Jahres 1858 hatte seine tiefen Gründe." Erinnern wir uns daran, daß Wagner mit der Familie Wesendonk in der freundschaftlichsten Weise verkehrte, daß Frau Mathilde Wesendonk eine schöne und geistvolle Frau gewesen, eine anmutige und poetisch-sinnige Natur, die die Kunst Wagners mit tiefem Verständnis umfaßte und seinem Wesen wahlverwandt war, und erinnern wir uns weiter daran, daß Wagners verblühte Gattin Minna, eifersüchtig und mißtrauisch, nervös erregt und herzleidend, jedem Klatsch neue Nahrung zuführte, daß sie die Freundschaft Wagners für die Familie Wesendonk und seine zarte Verehrung für Frau Mathilde Wesendonk im Sinne der Skandalfreudigkeit der Philister und Plebejer zu deuten unablässig und mit Erfolg bemüht war: indem wir dieser Thatsachen gedenken, haben wir zugleich auch die Ursachen genannt, welche Wagner veranlaßt haben, der unhaltbaren Situation ein Ende zu bereiten, auch wenn der heroische Entschluß, hier radikal einzugreifen, ihn selbst am schwersten traf. Wenn Hans von Bülow in seinem Brief an Richard Pohl unter dem bangen und unheilschwangeren Druck der Verhältnisse lakonisch sagt: „Immer Gewitterschwüle", so folgt dieser Charakteristik bald die ausführlichere traurige Meldung: „Wagner verläßt binnen acht Tagen seine schöne Villa, anderwärts Ruhe zu suchen in größerer

Ferne; zuvörderst in Venedig oder Florenz. Frau Wagner geht nach dem Verkauf und der Einpackung der Möbel nach Deutschland. — — —"

So war also das Glück seines Asyls auf dem grünen Hügel, das Glück seiner Freundschaft, seiner intimsten Harmonie von Leben und Kunst, die Wonne seines Schaffens, mit einem Schlag zusammengebrochen; Wagner heimatlos wie je zuvor, dem Zufall preisgegeben, irrend, ein Weltenwanderer, wie sein Wotan, den Blick auf das Ende gerichtet. Jene strahlende, schöne und seelenvollen Frau, die wir mit vollem Recht als das Urbild der Isolde bezeichnen dürfen, Frau Mathilde Wesendonk hat selbst, allerdings sehr viel später, in historischer Distanz jener für Wagner folgenschweren Katastrophe auf dem grünen Hügel mit den feinfühligen und tiefgestimmten Worten gedacht: „Mit Schmerz und Trauer hat Wagner sein neues Heim verlassen, freiwillig verlassen. Warum? Nichtige Frage! Wir haben aus dieser Zeit das Werk Tristan und Isolde. Der Rest ist Schweigen und sich neigen in Ehrfurcht. — — —"

Daß die Beziehungen Wagners zu Frau Mathilde Wesendonk lautester Art waren, daß diese beiden Menschen in einer reinen platonischen Höhe sich nebeneinander bewegten, davon giebt ein Brief Zeugnis, den Wagner (August) 1858 an seine Schwester Klara in Genf gerichtet hat. Dieser Brief,*) eines der bedeutsamsten Dokumente aus dem Liebesleben Richard Wagners, lautet:

„Meine liebe Klärel Ich versprach Dir noch etwas Näheres über die Veranlassungen zu dem entscheidenden Schritte, in dem Du mich jetzt begriffen siehst. Ich teile Dir das Nötige mit, damit Du auch sonstigem Geschwätz, gegen das ich zwar recht gleichgültig bin, entgegnen kannst.

Was mich seit sechs Jahren erhalten, getröstet und namentlich auch gestärkt hat, an Minnas Seite, trotz der enormen Differenzen unseres Charakters und Wesens,

*) Von Gustav Manz in der „Tgl. Rundschau" Berlin, zuerst veröffentlicht.

auszuhalten, ist die Liebe jener jungen Frau, die mir anfangs und lange zagend, zweifelnd, zögernd und schüchtern, dann aber immer bestimmter und sicherer sich näherte. Da zwischen uns nie von einer Vereinigung die Rede sein konnte, gewann unsere tiefe Neigung den traurig wehmütigen Charakter, der alles Gemeine und Niedere fernhält und nur in dem Wohlergehen des anderen den Quell der Freude erkennt. Sie hat seit der Zeit unserer ersten Bekanntschaft die unermüdlichste und feinfühlendste Sorge für mich getragen und alles, was mein Leben erleichtern konnte, auf die mutigste Weise ihrem Manne abgewonnen. Dieser konnte der offenen Unumwundenheit seiner Frau gegenüber nicht anders, als bald in wachsende Eifersucht verfallen. Ihre Größe bestand nun darin, daß sie stets ihren Mann von ihrem Herzen unterrichtet hielt und ihn allmählich bis zur vollsten Resignation auf sie bestimmte. Mit welchen Opfern und Kämpfen dies nur geschehen konnte, läßt sich leicht ermessen: was ihr diesen Erfolg ermöglichte, konnte nur die Tiefe und Erhabenheit ihrer, von jeder Selbstsucht fernen, Neigung sein, die ihr die Kraft gab, ihrem Manne sich in solcher Bedeutung zu zeigen, daß dieser, wenn sie endlich mit ihrem Tode drohen konnte, von ihr abstehen und seine unerschütterliche Liebe zu ihr dadurch bewähren mußte, daß er sie selbst in ihrer Sorge für mich unterstützte. Es galt ihm endlich, sich die Mutter seiner Kinder zu erhalten, und um dieser willen — die ja uns beide auch am unüberwindlichsten trennten —, fügte er sich in seine entsagende Stellung. So, während er von Eifersucht verzehrt war, wußte sie ihn wieder so für mich zu interessieren, daß er, — wie Du weißt, — mich oft unterstützte; als es endlich galt, mir nach Wunsch ein Häuschen mit Garten zu verschaffen, war sie es, die es mit den unerhörtesten Kämpfen über ihn gewann, für mich das schöne Grundstück neben dem seinigen zu kaufen. Das Wundervollste aber ist, daß ich eigentlich nie eine Ahnung von diesen Kämpfen hatte, die sie für mich bestand: ihr Mann mußte sich, ihr zu liebe mir stets freundlich unbefangen zeigen; nicht eine finstere Miene durfte mich aufklären, nicht ein Haar durfte mir gekrümmt werden: heiter und wolken-

los mußte über mir der Himmel sich wölben, sanft und weich sollte mein Schritt sein, wo ich ging. Diesen unerhörten Erfolg hatte diese herrliche Liebe des reinen, edelsten Weibes; und diese Liebe, die stets unausgesprochen zwischen uns blieb, mußte sich endlich auch offen enthüllen, als ich vorm Jahre den „Tristan" dichtete und ihr gab. Da zum ersten Male wurde sie machtlos und erklärte mir, nun sterben zu müssen!

Bedenke, liebe Schwester, was mir diese Liebe sein mußte nach einem Leben von Mühen und Leiden, von Anstrengungen und Opfern wie dem meinigen! — Doch wir erkannten sogleich, daß an eine Vereinigung zwischen uns nie gedacht werden dürfe; somit resignierten wir, jedem selbstsüchtigen Wunsch entsagend, litten duldeten, aber — liebten uns. —"

Und Richard Wagner, dem die Tristantragödie ein tiefschmerzliches und allerpersönlichstes Erlebnis geworden war, durfte seiner Isolde, zu der er in der „tiefen Kunst des tönenden Schweigens" von seiner Liebe sprach, er durfte Frau Mathilde Wesendonk sagen: „Daß ich den Tristan geschrieben, danke ich Ihnen aus tiefster Seele in alle Ewigkeit." In seinem Tagebuch*) gedenkt Wagner des Tages, an dem er der Freundin die Tristandichtung überreichte: „Heut vorm Jahr vollendete ich die Dichtung des Tristan, und brachte dir den letzten Akt. Du geleitetest mich nach dem Stuhl vor dem Sofa, umarmtest mich, und sagtest: „Nun habe ich keinen Wunsch mehr. An diesem Tage, zu dieser Stunde wurde ich neu geboren. Bis dahin ging mein Vorleben: nun begann mein Nachleben. In jenem wundervollen Augenblicke lebte ich allein. Du weißt, wie ich ihn genoß. Nicht aufbrausend, stürmisch, berauscht, sondern feierlich, tief durchdrungen, mild durchwärmt, frei, wie ewig vor mir hinschauend. Von der Welt hatte ich mich schmerzlich, immer bestimmter losgelöst. Alles war zur Verneinung, zur Abwehr in mir geworden. Schmerz-

*) „Richard Wagner und Mathilde Wesendonk", Tagebuchblätter und Briefe 1853—1871 von W. Golther, Berlin Alex. Duncker. Ein für die Erkenntniß Wagners unentbehrlichstes, allerwichtigstes Werk!

lich war selbst mein Kunstschaffen; denn es war Sehnsucht, ungestillte Sehnsucht, für jene Verneinung, jene Abwehr das Bejahende, Eigene, Sich-mir-Vermählende zu finden. Jener Augenblick gab es mir mit einer so untrüglichen Bestimmtheit, daß ein heiliger Stillstand sich meiner bemächtigte. Ein holdes Weib, schüchtern und zagend, warf mutig sich mitten ins Meer der Schmerzen und Leiden, um mir diesen herrlichen Augenblick zu schaffen, mir zu sagen: Ich liebe dich! So weihtest du dich dem Tode, um mir Leben zu geben; so empfing ich dein Leben, um mit dir nun von der Welt zu scheiden, um mit dir zu leiden, mit dir zu sterben! — Nun war der sehnsüchtige Zauber gelöst. Und dies eine weißt du auch . . . meine Liebe zu dir konnte nie mehr ihren Duft, ja, nur ein zartes Stäubchen dieses Duftes verlieren. Alle Bitterkeit war mir geschwunden; ich konnte irren, mich leidend, gequält fühlen, aber immer blieb es mir licht und klar, und klar wußte ich immer, daß deine Liebe mein Höchstes sei, und ohne sie mein Dasein ein Widerspruch mit sich selbst sein müßte."

In diesem Bekenntnis vor sich selbst, in dem Wagner jenes Ereignis in die trauliche Einsamkeit seines Tagebuches versetzt, ist alles in Tristanstimmung getaucht; ein reines und starkes Gefühlsleben spricht hier mit dem Akzent eines schwermütigen Glücks, einer großen Entsagung, einer hohen Sittlichkeit.

Wagner war nach diesem schmerzlichen und dissonanten Accord, mit dem seine so verheißungsvoll begonnene Züricher Epoche ihren Abschluß gefunden, nach Venedig gegangen. In der Lagunenstadt widmet er sich denn seinem Tristan, nach den monatelangen Unterbrechungen der letzten Zeit mit ihren „komplizierten und auf die Spitze getriebenen Verhältnissen" von neuem. Mit welchem Erfolg, das macht uns ein Brief an Liszt deutlich, der das Datum vom 19. Oktober 1858 trägt und echt Wagnerschen Zukunftsklanges voll ist:

„Meinem äußeren Schicksal sehe ich mit voller Geduld und klaren, besonnenen ruhig-thätigen Jahren entgegen. Meine Arbeit ist mir teurer als je geworden, seit kurzem habe ich sie wieder aufgenommen; sie fließt mir wie ein sanfter Strom aus dem Geiste. — — Nun

habe ich auch meinen Erard. Er steht in einem großen hallenden Saal, der mir als Arbeitszimmer dient. Da soll diesen Winter der Tristan vollendet werden. Von ihm, Liebster, ist der erste Akt ganz fertig. In der Ausführung des 2. Aktes, den ich eben nur leicht skizziert hatte, wurde ich durch Besuche unterbrochen. Jetzt habe ich ihn aufgenommen: er wird sehr schön und soll spätestens mit diesem Jahre fertig und in Druck sein. Bis Mai folgt dann auch der letzte Akt und — fügt sich alles nach Wunsch — so wohne ich gegen Ostern einer ersten Aufführung bei. Du weißt, wie es sich schließlich durch Ed. Devrients' Dazwischenkunft fügte, daß sich der Großherzog von Baden ein Recht auf dieses Werk gewann. Setzt er es durch, daß ich zur Aufführung nach Karlsruhe kommen kann, möge sie demnach dort stattfinden. Doch knüpfe ich auch an diese Aussicht keine Art von Lebensfrage: ich kann auch warten. — — —"

Und ein anderes Mal schreibt Wagner, daß er „nur mit der allergünstigsten Stimmung" an so etwas — wie der Tristan-Musik — arbeiten könne. Trotzdem widmet er sich unverdrossen der Komposition des Werkes, obwohl er Veranlassung hat, an Liszt mit immerhin guter Laune zu berichten:

„Ich muß wieder einmal das Zimmer hüten und kann noch dazu nicht einmal vom Stuhl aufstehen; ein vernachlässigtes Geschwür am Bein macht mir unerhörte Schmerzen. Beim Arbeiten — während der Musik — schrei' ich zuweilen laut auf, was sich oft sehr effektvoll ausnimmt." Der Brief schließt mit mehreren ‚Aus!!'"

Im übrigen genießt Wagner das Glück des „Fürsich-alleinseins", das er mit peinlicher Sorge bewacht. Auch an erfreulichen Augenblicken, die ihm von außen kommen, fehlt es in diesem Abschnitt seines Lebens nicht. Seine neu erwachte Lebenslust läßt ihn den Geburtstag Liszts, den 22. Oktober, mit Austern und Champagner feiern; ja, er hört sogar Wagnersche Musik: die Rienzi-Ouverture, Bruchstücke aus Tannhäuser und Lohengrin spielt dem Meister eine vortreffliche österreichische Militärkapelle zu Dank. Und indem sich

Wagner der Lektüre Schopenhauers mit Eifer hingab, blieb er in der Stimmungs- und Gedankensphäre des Tristan. Indessen die glückliche Stimmung und die ruhige Zuversicht, mit der er sich in Venedig heimisch gefühlt, sollte nicht zu lange dauern. Trübe Wolken stiegen an seinem Horizont auf: schwere finanzielle Nöte, Plackereien der Behörden, die auf Reklamationen der sächsischen Regierung zurückzuführen waren, der unendlich viel daran gelegen zu sein schien, des hochverräterischen Kapellmeisters habhaft zu werden, dazu endlich klimatische Beschwerden: das alles beunruhigte ihn, und so erscheint ihm auch jetzt ein schneller Wechsel der Situation als unbedingte Notwendigkeit. Wagner faßt also eine dauernde Niederlassung in einer großen Stadt mit reichen Kunstmitteln ins Auge, und Liszt empfiehlt ihm daraufhin als bequemen, zweckmäßigen und auch wohlfeilen Ort: — Paris. Wagner konnte sich der Bedeutung dieses Lisztschen Vorschlags nicht verschließen, und so entscheidet er sich denn in der That für Paris. Aber noch galt es, den 3. Tristanakt zu vollenden, möglichst ohne äußere Unterbrechung und störende Verzögerungen. Wagner nahm Luzern als Ziel seiner nächsten Niederlassung aufs Korn: der Vierwaldstädter See, Rigi und Pilatus waren seinem „Blute jetzt heilende Notwendigkeiten" geworden. Er sandte also seinen Erard nach Luzern und folgte dem ihm unentbehrlichen Flügel selbst nach; in den ersten Apriltagen des Jahres 1859 finden wir Wagner im Hotel Schweizerhof in Luzern. Tiefe Verstimmungen lasten auf seiner Seele, er ist traurig und mutlos; das schlechte Wetter eines rauhen und regnerischen Frühlings verdrießt ihn, und leidenschaftlich klingt die Klage über das ihm bestimmte Schicksal in seine Briefe an Liszt hinein:

„Daß ich kein Leben lebe, weißt Du, oder kannst Dir's denken; was mir nur einzig helfen könnte, Kunst, Kunst bis zum Ertrinken, und Weltvergessenheit — nun, die habe ich noch weniger als Leben, und das ist schon eine ziemliche Zeit her, ich werde sie bald nach Dezennien zählen! Außer den Dienstleuten sehe und spreche ich keinen Menschen. Denke Dir einmal ein wenig, wie wohl mir zu Mute sein muß. — Kinder! Kinder: Ich

fürchte, man läßt mich zu lang im Stich und das „Zu spät!" wird Euch einmal in Bezug auf mich zu Gemüte kommen. Da heißt's denn nun: Mach' den Tristan fertig, dann wollen wir sehen! — — Wie aber, wenn ich den Tristan nun nicht fertig machte, weil ich ihn nicht fertig machen könnte? Mir ist, als sollte ich nun — vor dem Ziel — endlich verschmachtend zusammenbrechen. Wenigstens sehe ich mir täglich mit recht gutem Willen mein Buch an; aber der Kopf bleibt wüst, das Herz leer, und ich starre hinaus in die Nebel und Regenwolken. — — — — — — — — — — — Du solltest mich jetzt nur manchmal so dasitzen sehen, wenn ich so denke: „Es muß doch gehen" — und dann ans Klavier gerate, und einen miserablen Dreck zusammengreife, um dann blödsinnig es aufzugeben. Wie mir da zu Mut ist! — — — Ich meine jetzt wirklich, am Tannhäuser und Lohengrin habe mir Reißiger geholfen. — — —"

Diese grausame Selbstzerfleischung, diese Ironie eines verzweifelnden Geistes ist das Symptom einer Lebenskrise, die schwer auf sein ganzes Wesen drückt, und die abzuschütteln selbst der ungeheuren Energie des Wagnerschen Willens nicht gelingen wollte.

„Ich stehe mit dem letzten Akte dieses Schmerzenskindes jetzt am äußersten Rande des „to be or not to be" — ein kleiner Druck irgend welcher Feder des gemeinen Zufalls, dem ich so erbarmungslos preisgegeben bin, kann dieses Kind in den letzten Geburtswehen töten. —"

So wurde denn der letzte Tristan-Akt aus allen Schmerzen des Lebens heraus geboren und in tief melancholischen Stimmungen beendet. Daß er überhaupt beendet wurde, muß bei dem furchtbar pessimistischen Ausblick, mit dem Wagner in jenen Tagen auf seine Zukunft und sein ferneres Leben schaute, wie ein Wunder erscheinen. In der That war hier das Ereignis geworden, was Wagner Frau Julia Ritter geschrieben, daß „das höchste selbst empfundene Leiden sich ihm immer wieder als neu zu schaffendes Kunstwerk vorführte." So ist auch die ungeheure Schwermut dieses Tristanaktes allerpersönlichstes Erlebnis, wahrste Empfindung, der künstlerische Nieder-

schlag des wirklichen Lebens: Ein Stück Biographie, ein Kapitel aus dem Leben Wagners: voll wunderbarer Trauer und heiligem Schmerz.

Die Thatsache der Vollendung des Tristans markiert in dem Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt nur eine kurze Glückwunschdepesche Liszts. Er telegraphiert am 9. August von Weimar aus:

„Richard Wagner, Luzern, Schweizerhof. Dem vollendeten Tristan die herzlichsten Glückwünsche Deines unwandelbaren getreuen Franciscus."

Mit dem „Tristan" war das größte musikalisch-dramatische Kunstwerk geschaffen worden, dem eine tausendjährige Kulturentwickelung vorhergehen mußte, ehe es überhaupt möglich war, ehe es geschaffen werden konnte. Am Anfang aller Zeiten stehen große Dichter, singt ein Homer seine unsterblichen Heldengesänge. In welchem außerordentlichen Sinne die Musik Kunst ist, das zeigt uns eben die Thatsache, daß Jahrtausende nötig waren, ehe der menschliche Geist jene Reife erlangte, die ihn befähigte, ein Genie wie Richard Wagner aus sich loszulösen, ein Werk wie den Tristan zu gebären.

Wagner hatte das Bewußtsein, mit seinem Tristan ein sehr bedeutendes Werk geschaffen zu haben. In seinen Briefen an Mathilde Wesendonk äußert sich der Meister über seine Schöpfung mit einer liebenswürdigen Selbstbewunderung und der humoristisch-naiven Freudigkeit des schöpferischen Künstlers, dem ein hoher Wurf gelungen. So sagt er von dem großen „Duett" zwischen Tristan und Isolde: es ist über alle Maßen schön ausgefallen, und vom dritten Akt: „Soeben spielte ich mir die nun ausgearbeitete fertige erste Hälfte meines Aktes vor, und mußte mir sagen, was sich einst der liebe Gott sagte, als er fand, daß alles gut war! Ich habe keinen Menschen, mich zu loben, gerade wie es dem lieben Gott damals — vor etwa 6000 Jahren — ging, und so sagte ich mir denn unter anderm: Richard, du bist ein Teufelskind!" Der Anblick der aus Leipzig eingetroffenen Korrekturen entzückt ihn: „Wie mich der Blick in diese letzte vollendetste Arbeit belebte, stärkte, erfüllte und begeisterte, das mögen Sie mit mir fühlen. Diese Freude

kann doch kaum ein Vater beim Anblick seines Kindes empfinden! Durch einen Strom von Tränen rief es mir zu: nein! Du sollst noch nicht enden, du mußt noch vollenden! Wer soeben erst noch so etwas schuf, der ist noch voll bis zum Ueberströmen!" . . .

Nach der Beendigung des Tristan galt Wagners nächste Sorge einer Aufführung des Riesenwerkes, das er ja in der Absicht geschaffen, ein praktikables, bescheidenes Opus auf die Bühne zu bringen, dessen Erträgnisse ihn einige Zeit hindurch flott erhalten sollten. Wagner hatte sich mit der Zuversicht getragen, den Tristan auf dem Hoftheater in Karlsruhe zur ersten Aufführung zu bringen, und er setzte auf diesen Plan um so größere Hoffnungen, als der Großherzog von Baden ein außergewöhnliches Interesse für Wagner und seine Kunst empfand und es an Bemühungen nicht fehlen ließ, dem noch immer politisch verfolgten und verbannten Künstler die Erlaubnis zu erwirken, sich auf deutschen Boden, in Baden, niederzulassen. Diese Bemühungen blieben leider erfolglos und so folgte denn Wagner dem Rat Liszts und ging nach Paris, mit Mitteln ausgerüstet, die er Otto Wesendonk gegen Verpfändung der Nibelungenpartituren zu danken hatte, einem Scheingeschäft, dessen Form der großmütige Freund Wagners nur gewählt hatte, um diesem das drückende Bewußtsein einer Schuld zu nehmen. Aber mit seinem persönlichen Fernbleiben von Karlsruhe erschwerte sich Wagner die unbedingt nötige Verständigung mit den zur Darstellung des Werkes bestimmten Sängern derart, daß man den Tristan seiner Schwierigkeiten wegen kurzerhand für unaufführbar erklärte. Für den Meister ein schwerer Schlag! Wie sehr ihn diese unerwartete Wendung in der so hoffnungsvoll begonnenen Annäherung an das deutsche Theater traf, zeigt ein Brief an Liszt, aus Paris, vom 25. November 1859; dort heißt es:

„Und so schweige ich denn über alles, was sonst von mir zu melden wäre. — — — Ueber das Karlsruher Unternehmen bist Du nun wohl bereits genugsam aufgeklärt. D(evrient) hat es für gut befunden, die Folgen seines gänzlich fehlerhaften und nachlässigen

Aufgreifens der Idee einer ersten Aufführung des Tristan auf seinem Theater mit der Unmöglichkeit der Aufführung dieses Werkes zu entschuldigen. Ich antwortete auch darauf nichts. Was soll ich sagen? Ich kenne mein Los und meine Stellung — und schweige. Bedenklicher ist es, die Folgen zu ermessen, die ein solches Ausstreichen meines neuen Werkes aus der Liste des Lebens jetzt für meine Subsistenz hat. Indes — was soll ich erst auf sie weisen? Wer fünf Sinne hat, muß wissen können, welches meine Lage ist. Ich kann nicht mehr klagen, denn dies heißt jetzt anklagen."

Wagner verstieg sich nun, der Not gehorchend, nicht dem eignen Triebe, zu dem Plan, den Tristan in — Paris aufzuführen und zwar mit einer Muster-Operngesellschaft, die er für Mai und Juni des Jahres 1860 in die französische Hauptstadt zu berufen gedachte. Leider scheiterte dieser Plan an der Unmöglichkeit, sich der für die Aufführung notwendigen Künstler während einer Zeit zu versichern, in der sie in ihrem gewohnten Wirkungskreis Pflichten zu erfüllen hatten. Die heiß ersehnte Tristan-Aufführung rückte also wieder so ganz ins Ungewisse, daß Wagner im September 1860 an Liszt schreiben konnte: „Wo somit mein Tristan das Licht der Welt erblicken wird, ist mir zur Stunde noch ein rätselvolles Geheimnis. Am leichtesten — so scheint es — dürfte mir jedoch diese Geburt werden, wenn ich die Entbindung dem König von Hannover anvertraue. — — —"

Das Jahr 1861 brachte nun Wagner ein besonderes Ereignis: die Erlaubnis, die deutsche Erde wieder zu betreten. Die Amnestie erstreckte sich jedoch nicht auf seine engere Heimat; die sächsische Regierung bedrohte ihn nach wie vor mit Verfolgung, mit Untersuchungshaft und Gericht. Wagner richtete hoffnungsvoll seine Blicke sofort wieder auf Karlsruhe. Die Ironie des Schicksals wollte es indessen, daß das Künstlerpaar Schnorr, von dem er sich für die Aufführung des Tristan das Höchste versprechen zu dürfen glaubte, inzwischen die badische Residenz verlassen hatte, um in — Dresden zu wirken, in jener Stadt, die Wagner verschlossen blieb. Wagner eilte also von Karlsruhe nach Wien, „um die dortigen Kräfte zu prüfen". Befriedigt

von dieser musikalischen Heerschau, nahm er gerne das Anerbieten der Hofoper an, den Tristan in Wien unter seiner persönlichen Mitwirkung aufzuführen. Im Herbst 1861 sollten die Proben beginnen. Aber, eine andauernde Stimmkrankheit des Tenors Ander, dem Wagner die — gekürzte und erleichterte! — Partie des Tristan anvertraut hatte, ließ das ganze Unternehmen zunächst stocken und endlich ganz scheitern, zumal die unwürdigsten Intriguen gegen Wagner gesponnen wurden, und die von einem unversöhnlichen Widersacher und persönlichen Feind Wagners angeführte Wiener Musikkritik*) die Parole ausgegeben hatte, den Tristan zu Fall zu bringen, mindestens die Aufführung auf der Kaiserlichen Hofbühne zu verschleppen und endlich ganz zu hintertreiben. Wagner fühlte nur zu deutlich den passiven Widerstand, der sich gegen sein Werk stemmte, und so kam er bald dahin, allem freudigen Hoffen zu entsagen, das er auf die Wiener Tristanaufführung gesetzt hatte. Und wie in Wien, so erging es ihm allenthalben: in Dresden, der sächsischen Residenz, die wieder zu betreten ihm endlich gestattet worden war, klopfte er an verschlossene Thüren, und in Berlin verbat sich der General-Intendant der Hofoper, Herr von Hülsen, sogar den Besuch des Künstlers. Für Wagner war also sein Werk zur Fabel geworden; „ich ward hie und da freundlich behandelt: man lobte Tannhäuser und Lohengrin. In übrigen schien es mit mir aus zu sein. — — Das Schicksal hatte es anders beschlossen. — — Als mich alles verließ, schlug um so höher und wärmer ein edles Herz dem Ideale meiner Kunst, es rief dem preisgegebenen Künstler zu: „Was du schaffst, will Ich!" Und diesmal war der Wille schöpferisch, denn es war der Wille eines Königs. — —"

Unter dem grausamen Widerspruch zwischen Genius und Welt hat kaum je ein Künstler so tief gelitten wie Richard Wagner; es war „das sonderbarste, fast dämonische Mißgeschick, das jeden meiner Schritte vereitelte", wie der Meister selbst sagt, der inzwischen fünfzig Jahre alt geworden war, ohne daß er vor Not und Sorge

*) Eduard Hanslick.

sich hätte sichern können. Es war ein sehr kritischer Augenblick, eine verzweifelte Situation, in der an das Ohr des Hilflosen und Verlassenen die wunderbare Freundesstimme eines Königs drang und den Künstler, der in seinen unerhörten Leiden „innerlich zu einem geweihten seligen Menschen" geworden war, aus allem tiefsten Elend befreite und ihn hinaufhob auf jene königliche Höhe, die die einzige und wahre, spät gefundene Heimat dieses Künstlers war. In München, wohin Ludwig II., der ideale König den idealen Meister, seinen Meister, berufen, wurde denn auch der Tristan zur That, das Unwahrscheinliche ward Ereignis: Am 10. Juni 1865 dirigierte Hans von Bülow die erste Aufführung des einzigen Werkes, in der durch seine grandiose Darstellung und durch die unvergleichliche Größe der künstlerischen Leistung der geniale Tristansänger Schnorr von Carolsfeld eine erschütternde Wirkung erzielte. „In mir steigerte sich, während ich den Vorstellungen, welche wir von Tristan erlebten, beiwohnte," bekennt Wagner, „ein anfänglich ehrfurchtsvolles Staunen über diese ungeheure That meines Freundes bis zu einem wahrhaften Entsetzen. Mir erschien es endlich als ein Frevel, diese That als eine wiederholt zu fordernde Leistung etwa in unsere Opernrepertoire eingereiht wissen zu sollen. — — —"

Wagner hatte diesen außerordentlichen Künstler schon im Sommer 1862 in Biebrich kennen gelernt; er nennt ihn „einen singenden wirklichen Musiker und Dramatiker" und fährt fort: „er und seine Gemahlin hatten die Hauptpartien meines Werkes sich bereits aus reiner Neigung mit größter Liebe und innigstem Verständnis so weit angeeignet, daß wir, als sie mich am Rheine, wo ich mich damals vorübergehend aufhielt, besuchten, in meinem kleinen Zimmer, mit Bülows unnachahmlicher Klavierbegleitung, eine vollständig musikalische Aufführung davon stattfinden lassen konnten. — —" Wagner betont hier die reine Neigung, die große Liebe und das innige Verständnis, mit welcher das Künstlerpaar Schnorr den Tristan sich zu eigen gemacht habe. Frau Malwina Schnorr-Garrigues hat sich sehr viel später über die Angelegenheit, in einer eigenen, von der Darstellung

Wagners erheblich abweichenden Schilderung geäußert. Sie sagt:

„Die mächtigen Aufgaben ließen uns jedoch keine Ruhe, obwohl im Grunde weder meinem Mann, noch mir der Stoff sympathisch war. Aber wie der echte Künstler — meint Frau Schnorr — sich dort gefesselt sieht und hartnäckig den Punkt sucht, von dem aus er dem widerstrebenden Stoff beikommen, das Widerstrebende geschmeidig machen, dem Unschönen den Stempel der Schönheit aufdrücken kann — so hielten uns diese dämonischen Aufgaben wie im magischen Bann und ließen uns nicht mehr los. — — —"

Aber wie dem auch sei: mit der Erkenntnis der ungewöhnlichen Bedeutung Schnorrs für sein eigenes Kunstschaffen „trat ein neuer Hoffnungsfrühling" in das Leben Wagners. Und daß Wagner gerade diesen einen Sänger, in dem er das Ideal des reproduzierenden Künstlers verkörpert sah, durch den Tod verlieren mußte, erscheint fast wie ein Spuk des alten Fluches, der auf seinem Leben solange gelastet: das Hinscheiden Schnorrs war der Preis, den Wagner für das Glück des Tristan an das Schicksal hatte zahlen müssen. Schnorr hatte München am 15. Juli nach der dritten Wiederholung des Tristan verlassen; wenige Tage nachher, am 21. Juli, war er in Dresden dem schrecklichen Rheumatismus erlegen, den er sich, wie man sagt, in München während der Tristanvorstellungen zugezogen hatte. „Was ich durch seinen jähen Tod verlor", — schreibt Wagner in seinen schönen Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld, — „ist, in einem gewissen Sinne, unermeßlich, wie die Begabung dieses herrlichen Künstlers unerschöpflich war. In ihm verlor ich den großen Granitblock, welchen ich für die Ausführung meines Baues nun durch eine Menge von Backsteinen zu ersetzen angewiesen war. —"

Mit der glorreichen Aufführung des Tristan in München war nun dem verleumderischen Gerücht von der Unaufführbarkeit dieses Werkes dauernd der Boden entzogen: die Welt stand von nun an Tristan und Isolde offen. Die weiteren Schicksale dieses Werkes sind die

aller großen und tiefen Offenbarungen, aller erhabenen, heiligen Schöpfungen: sie suchen die Welt nicht und kommen nicht zu ihr; die Welt muß zu ihnen kommen.

II.

Die Tristansage.

Der Ursprung der Tristansage reicht weit in die Vergangenheit zurück. Die ersten Tristandichtungen, welche die Litteraturgeschichte kennt, stammen aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. So schrieb um das Jahr 1150 herum der Dichter Chrétien de Troyes einen „Tristan", der indessen verloren gegangen ist, ihm folgte mit einer bedeutsamen Bearbeitung der Sage der Troubadour Thomas, ein Künstler, dessen Tristan der litterarische Ahnherr der zahlreichen Dichtungen ward, die in den folgenden Jahrhunderten um die unvergängliche Sage und ihren strahlenden Kern kreisten. Wenn man sich die Entstehung der Tristansage etwa so zu denken hat*), daß ursprünglich ein französischer Dichter aus seiner eigenen Phantasie heraus die Geschichte von Tristan und Isolde erfand, die er mit schon vorhandenen Ueberlieferungen und Novellen in einen neuen und innigen Zusammenhang brachte, so war es Thomas vorbehalten, dem Liebes-Roman eine Fassung zu geben, die bereits die tiefen Grundlinien des Stoffes feststellte und in das Kolorit die bestimmenden Farben hineintrug. Wie sehr übrigens die keltisch-französische Sage dem litterarischen Bedürfnis des Mittelalters entgegenkam, das zeigen die Kreise, die sie zog. Die Geschichte von Tristan und Isolde wurde, wie Hermann Kurz sagt, „der soziale Roman des ganzen Mittelalters, den alle europäischen Völker mit einer Begierde aufnahmen, mit der man etwas Zeitgemäßes zu begrüßen pflegt". Und das Zeitgemäße blieb dem Stoff in allen Wandlungen treu, die ihm beschieden waren, und es brach aus jedem Versuch,

*) Nach Wolfgang Golther, der über dieses Thema eine sehr wertvolle Studie veröffentlicht hat.

die Dichtung in ihren Grundtönen umzustimmen, sie an neue Ideen anzuschließen, mit siegreicher Gewalt hervor. Es ist die unverwüstliche Kraft des Lebens selbst, die in diesem Roman pulsiert, der in großartigster Steigerung das ewige unvergängliche Thema der Minne behandelt, also in einer Sphäre sich bewegt, die die geheimsten und stärksten Interessen eines jeden Menschen von normalen Sinnen und gesunden Trieben in der denkbar leidenschaftlichsten Bewegung zeigt. Was jene Gestalten der Sage und die Menschen von heute verbindet, ist das gleiche Fühlen und Empfinden. Tristan lebt auch heute mitten unter uns: ein gemeinsames Verstehen und Wissen schlingt um die Menschen dieser Dichtung, die Jahrhunderte vor uns geboren wurden und um die Menschen unserer Tage ein magisches Band. Unsere Dichter, die das „dreieckige Verhältnis" und die erotisch-psychologischen Probleme nicht in ihrer unversieglichen dramatischen Kraft auszubeuten müde werden, sie wurzeln in demselben Boden, wie die alten Trouvéres, die zuerst „ein traurig' Stück" von Tristan und Isolde sangen. Der Roman von Tristan und Isolde erschien in jeglichem Jahrhundert gleich interessant und fesselnd, er war zu jeder Zeit modern, und er wird immer modern sein. Als Widerhall aus dem Empfinden des lebendigen Menschen, als geoffenbartes Geheimnis auch der kommenden Generation, immer wird diese Dichtung als lebensvolle Gegenwart wirken, den Zauber der Leidenschaft und die glühende Sehnsucht der Geschlechter nach einander, wie ein grandioses Spiegelbild der menschlichen Natur dem Denken und Empfinden des Menschen zu schauen geben, ein Dokument des Gewaltigen und Großen, das im Menschentum selbst lebt.

Es war ein Deutscher, der seinen Namen unlösbar für alle Ewigkeit mit dem fremdländischen Roman von Tristan und Isolde verknüpft hat: Gottfried von Straßburg. Sein erlauchter Genius strahlt durch die Jahrhunderte gleich einem hohen Gestirn, das die kleineren Leuchten seiner Vorgänger und auch seiner nächsten und späteren Nachfolger, die auf den Spuren Tristans wandelten, verdunkelt. Wenn wir heute

von „Tristan und Isolde" sprechen, so schlägt aus den Fernen der Vergangenheit einzig sein Name an unser Ohr. Wer kennt heute noch jene Tristanlitteratur, an der die Ulrich von Türkheim und Heinrich von Freiburg bauen halfen? Der lebendigen Kenntnis der Gegenwart ging trotz der Janusblicke, die sie nach rückwärts wirft und trotz aller pietätvollen Betrachtung der Vergangenheit, sogar der populäre Hans Sachs mit seiner Dramatisierung der alten Mär verloren. Und auch der ehemals weitverbreitete Prosaroman von Tristan und Isolde ist längst von der Bildfläche der Zeit verschwunden. Er hat wenigstens seine Schuldigkeit gethan: er wurde viel gelesen, und ihm hatte die Sage entschieden einen starken Zuwachs an Volkstümlichkeit zu danken gehabt; er trug sie in die breiten Volksschichten. Als die Tristansage in den Gedichten der Schlegelschen Epoche ihre Auferstehung feierte, als Platen an den Stoff mit seiner reichen Verskunst und seiner aristokratischen Rhythmik herantrat, als vor allem Carl Immermann mit seinen 32 Romanzen in die Tiefe des Tristanproblems hinabstieg und endlich Wilhelm Hertz das Gedicht Gottfrieds in eine neue, prachtvolle Form goß: da war es nicht das Volk, nicht die große Gemeinde, die im Mittelalter das Lese-Publikum des Romans von Tristan und Isolde gewesen, sondern ein kleines Häuflein litterarischer Feinschmecker, denen sich Freunde der schönen Litteratur und die gelehrten Litterarhistoriker zugesellten. Für das Volk und die zu erneuernde Volkstümlichkeit der Tristansage war alle Mühe und alle Kunst verloren, die in diesen Neudichtungen, in diesen Fragmenten und Romanzen aufgespeichert wurde. Alle diese Arbeiten sind über einen kleinen Kreis nicht hinausgedrungen. Andere Tristanbücher, wie etwa die ausgezeichnete und künstlerische Uebertragung des Gottfriedschen Epos durch Hermann Kurz (1847) und die Neuverdeutschung durch Carl Simrock (1855) dienten und dienen zu Bildungszwecken. Erst neuerdings ist in Joseph Bédier's*) „Roman von Tristan und Isolde" ein Buch

*) Im Verlage von Hermann Seemann Nachfolger.

erschienen, das die Erbschaft jenes uns verlorengegangenen und für uns wohl auch ungenießbaren mittelalterlichen Prosa-Romans anzutreten berufen scheint: es erzählt die Geschichte von Tristan und Isolde in jenem schlichten und tiefen Stil, der an legendären Stoffen wirkt, wie ein nachgedunkelter Untergrund an den Gemälden alter Meister und er löst das tiefe seelische Moment, das der Liebe des berühmten Paares ihre hohe, fast dokumentarisch-menschliche Bedeutung sichert, zu ergreifender Wirksamkeit aus. Es ist das einzige Tristanbuch, das die innere Kraft besitzt, Gemeingut des Volkes und der ganzen Welt zu werden.

Nach diesem flüchtigen Ueberblick über die Haupterscheinungen der Tristanlitteratur, in deren Kreis überdies tiefgründige Forschungen und zahlreiche gelehrte Studien fallen, wenden wir uns zu dem Epos unseres Gottfried von Straßburg zurück, des außerordentlichen Künstlers, der in dem wundersamen Glanz seiner Sprache, in der Feinheit und Anmut seiner Darstellung und in der Kühnheit seines Denkens zu den stolzesten Gestalten der ganzen deutschen Kultur gehört. Sein Gedicht schildert in 30 Gesängen die Abenteuer und Schicksale Tristans und Isoldes. Es entspricht der feurigen Freude an allen Gütern des Lebens, die den ritterlichen Sänger und den Lebenskünstler kennzeichnet, seiner Hingabe an höfisches Wesen, wenn in der Schilderung Gottfrieds die Minne mit ihrer Lust und Qual souverän in den Vordergrund tritt, wenn kecken Liebesintriguen und überlegen vorgetragenen Frivolitäten, sowie allen Listen einer furchtbar entflammten Sinnlichkeit, die vor keinem Mittel, sich zu befriedigen zurückschreckt, ein weiter, fast zu weiter Spielraum gewährt wird. Ja, die Darstellung Gottfrieds gipfelt in der Liebesintrigue, die als ihr Endzweck erscheint; der Dichter wird nicht müde uns zu zeigen, wie ein verliebtes Paar aller Hindernisse Herr wird, die seiner Sehnsucht und seinen heißen Wünschen sich entgegenstellen, wie es die versteckten Fallen erkennt und schlau umgeht, die ihm Mißtrauen und Eifersucht gestellt, wie tausendfach der volle Genuß einer Leidenschaft sich erhöht, wenn sie unter drohenden Gefahren sich ersättigt, wie sie zu ihrem höchsten Gipfel gesteigert

wird durch den Reiz außerordentlicher, verwegen benutzter Situationen. Und es ist erstaunlich, in welche Situationen Gottfried sein Liebespaar wirft. Tristan, der herrliche Sohn Rivalins und Blanchefleurs, hat — nach mancherlei ritterlichen Abenteuern und beispiellos kühnen Thaten — die irische Königstochter Isolt für seinen Oheim, den König Marke von Cornwall, als Braut geworben. Tristan und die Königsbraut, von ihrer treuen Dienerin Brangäne begleitet, besteigen das Schiff, das sie nach Cornwall bringen soll. Die alte erfahrene Irenkönigin, Isoldes Mutter, hat Brangänen einen Liebestrank mitgegeben, der Isolde und dem König Marke, ihrem künftigen Gemahl bestimmt ist. Nun will es der Zufall, daß Tristan, als er in Abwesenheit Brangänens eines Tages der Königsbraut Gesellschaft geleistet und um seinen Durst zu stillen, einen Trunk erbeten hat, nichtsahnend, zusammen mit Isolde, von dem Liebestrank genießt, den ihm Kinder darreichten, wie Wein oder einen anderen Labetrunk. Der Zauber dieses Trankes wirkt mit augenblicklicher und unwiderstehlicher Gewalt. Tristan und Isolde sinken sich in die Arme, unlöslich für alle Zeit ihres Lebens mit sehnendem Zwang aneinander gefesselt. Dem schicksalsschwerem Tage folgt die Nacht mit ihrem liebeschwerem Mysterium: Isolde giebt dem Geliebten alles, was ein liebendes Weib dem Mann zu geben hat, und sie schaudert vor der Brautnacht, die ihr König Marke vermählen soll. Aber die jungfräuliche Brangäne, die sich anklagt, durch ihre Fahrlässigkeit das Unheil verschuldet zu haben, in das der Liebeszauber ihre Gebieterin gestürzt, bringt das Opfer, die Stelle Isoldes im Brautbett einzunehmen. Die List gelingt, König Marke läßt sich täuschen. Sein Zutrauen zu Tristan geht sogar so weit, daß er dem Neffen nach der höfischen Sitte seiner Zeit einen Platz im eigenen ehelichen Schlafgemach einräumt. Es ist eine erotische Romantik ohnegleichen, die jetzt um die Schicksale des Paares zu spielen beginnt: man staunt über die Summe von List, Scharfsinn und Verschlagenheit, über das waghalsige Komödienspiel, mit dem Tristan und Isolde ihre Liebesfeste feiern. Es fehlt in diesem Zusammenhang nicht an raffi-

niert zugespitzten Situationen von einer dramatischen Spannung, die uns den Atem stocken macht. Wir denken hier zunächst an die nächtliche Szene im Garten: Tristan, dem der durch allerlei Einflüsterungen eifersüchtig gereizte König den Zutritt zu Isolde verwehrt hat, wußte dennoch Mittel und Wege zu finden, um sich mit seiner geliebten Isolde Goldhaar verständigen zu können. Ein Wässerlein fließt an der Kemenate Isoldes vorbei: es kommt aus dem Garten, wo Tristan in der Nacht unter dem Schatten eines Oelbaumes der Geliebten harrt. Er wirft einen Oelzweig in das Wasser, in den er die Anfangsbuchstaben ihrer beiden Namen eingeritzt hat: so empfängt Isolde die verschwiegene Botschaft von der Nähe und der Sehnsucht des Freundes, und der Oelbaum wird der stumme Zeuge ihrer Liebeswonnen. Nun wurden aber dem König Marke durch den zauberkundigen Zwerg Melot die nächtlichen Gartenbesuche seiner Gemahlin und ihre Schäferstunden mit Tristan verraten. Ergrimmt und rachgierig beschließt er das Paar auf der That zu ertappen und ohne Gnade zu strafen. Marke, der vorgab auf die Jagd auszuziehen und der so dem Liebespaar die volle Sicherheit seligen Wiedersehens zu gewähren schien, besteigt in der Nacht zusammen mit dem Zwerg den Oelbaum. Tristan kommt, das rinnende Wasser nimmt sein Liebeszeichen auf und trägt es fort zu Isolde. Wie Tristan so dasteht, in sehnsüchtigem Drang liebevoll Isoldes gedenkend, sie mit der Macht seiner Sehnsucht herbeiziehend, sieht er plötzlich zu seinem tötlichen Erschrecken die Schatten der beiden Laurer vor sich im Mondschein auf der Erde. Da kommt ihm auch schon Isolde entgegen, zärtlich und sehnsüchtig, gleich ihm selbst. Tristan zittert, die nächste Sekunde kann ihnen den Tod bringen. Er faßt sich aber. Seine veränderte Art mit Isolden zu sprechen, seine wunderliche Haltung ihr gegenüber erregt augenblicklich ihren Verdacht; sie ahnte Unheil und sieht nun auch die dunklen, verräterischen Schattenbilder, die da drohen und warnen zu gleicher Zeit. Blitzschnell erfaßt auch sie die Gefahr der Situation: sie hält Tristan eine Rede von streng moralischem Ton; sie schleudert ihm das Bekenntnis ihres Hasses und ihrer unversöhnlichen Feindschaft

ins Gesicht, weil er einst Morold, ihren Oheim, erschlagen, und scheidet erzürnt von Tristan.

Der gute Marke läßt sich täuschen. Die Beiden sind gerettet. Für diesmal wenigstens. Marke spielt von jetzt ab die lächerliche Rolle eines betrogenen Ehemannes, des eifersüchtigen, von Zweifel gefolterten, heimtückischen und hinterlistigen Hahnreis. Er sinkt fast zu einer Operettenfigur herab. Und wo er die Wahrheit über das Verhältnis Tristans zu Isolde mit Händen zu greifen glaubt, wo seine eigenen Augen Thatsachen schauen müssen, die für einen Ehemann und König immerhin unerfreulich bleiben, selbst dort sieht er sich um seine Rache betrogen: einmal sogar durch ein Gottesgericht, das für Isolde und ihre Treue Zeugnis giebt. So geht es fort. Endlich schlägt aber die Stunde des Abschieds für Tristan. Er verläßt, der Not gehorchend nicht dem eignen Trieb, Isolde Goldhaar; neue Abenteuer füllen sein sehnsuchtvergiftetes Leben, er sucht sich in Kriegsfahrten zu betäuben, bis er in der Normandie eine andere Isolde kennen lernt, Isolde Weißhand, der er sich vermählt.

Meyerbeer hätte diesen Stoff kennen müssen!!

Das Gedicht Gottfrieds, dessen innerem künstlerischen Gehalt der Mangel eines strengen Plans und die Lockerheit der logischen Führung einigen Abbruch thut, ist leider Fragment geblieben. Aber Richard Wagner hat recht, wenn er von dem Tristan-Epos Gottfrieds und von dem Parzival Wolfram von Eschenbachs sagt, daß „diese deutschen Nachdichtungen poetische Werke von unvergänglichem Werte" bleiben, während die fremden Originale lediglich als „Kuriosen von nur litterargeschichtlicher Bedeutung" gelten können. Gottfrieds Epos haben erst spätere Bearbeiter zum Abschluß gebracht. Es würde den Grundgedanken der ganzen Dichtung auf das Empfindlichste gestört haben, wenn Tristan seine Isolde Goldhaar nicht wiedergesehen hätte, sie, deren Bild in seiner Seele in schwermutsvoller Schönheit auftaucht, als er mit Isolde Weißhand das Brautgemach betritt. Und der Blick aus jenen Isoldeaugen, die in seiner Seele zu leuchten begannen, traf ihn so tief, daß er in verlorenes Sinnen fällt, völlig unempfindlich für

den Liebreiz seiner hingabebereiten, jungfräulichen Gemahlin. Es wird uns weiter erzählt, wie Tristan aus einem Kampf schwer verwundet zurückkehrt, wie er schmachtet und dahinsiecht an dieser Wunde, die nur eine Aerztin zu heilen vermag, Isolde Goldhaar; wie er sich seinem Schwager anvertraut und dieser in der That, als Kaufmann verkleidet, nach Cornwall fährt und von dort Isolde auf seinem Schiff dem totwunden Freunde zuführt. Aber nicht lebend soll die Heilbringerin ihn wiederfinden. Tristan hatte den Vertrauten gebeten, ein weißes Segel an dem Mast aufzuziehen, wenn er Isolde mitbrächte, dagegen aber ein schwarzes, wenn sie nicht käme. Diese Weisung hat ebenso wie das Bekenntnis Tristans, in der er von seiner Liebe zu der fernen Isolde gesprochen, seine Gemahlin Isolde Weißhand belauscht. Tief gekränkt, von Tristan um eine andere verschmäht worden zu sein und einer heißen Wallung der Eifersucht und der Rache nachgebend, lügt Isolde Weißhand dem bis zum Tode matten Tristan, den das Fieber der Erwartung verzehrt: das Schiff stände am Horizont mit einem schwarzen Segel. Tristan stirbt an dieser Kunde. Isolde, die erste und echte Isolde, erscheint — zu spät! — vor dem teuren Toten und auch sie muß sterben, versunken in den Anblick des Freundes, mit dem sie einst aus demselben Becher Minnezauber getrunken. So ward ihnen, über seine ursprüngliche Bedeutung hinaus, der Liebestrank, dieser Quell all ihrer Not und ihres höchsten Glückes, auch ein Trank des Todes geworden. Freilich nur sehr mittelbar. König Marke, von Brangäne, der treuen Magd aufgeklärt über das Geheimnis jenes schuldlos genossenen Liebestrankes, der erst mit dem Tode der Beiden seine verhängnisvolle Rolle ausgespielt, bringt darauf die Leichen Tristans und Isoldes nach Tintagel, wo sie unter demselben Oelbaum ruhen, der einst seine heiligen Zweige über ihre Liebe gebreitet. Epheu und Rebe wachsen aus ihrem Grabe und verschlingen sich in unlöslicher Liebe.

So lautet die alte Mär von Tristan und Isolde.

III.

Die Tristan-Dichtung Richard Wagners.

Mit dem Gedicht Gottfrieds von Straßburg und der alten Tristanüberlieferung berührt sich die Tristan-Dichtung Richard Wagners kaum mehr, als in den Namen der Personen und in einigen verwandten Situationen. Tristan und Isolde, Marke, Melot und Brangäne, das sind in der Dichtung Wagners völlig neue Gestalten, die von den Menschen Gottfrieds nicht ein Atom ihres Wesens geerbt haben; die, in Anlage und Charakter von jenen total verschieden, in ihrem Menschentum weit über sie zu ungeahnten Höhen hinaus wachsen. Um das ungeheure dichterisch-dramatische Genie, das diese Tristandichtung geschaffen, schon in seiner unbedingten formalen Ueberlegenheit anschauen zu können, muß man die klassische Einfachheit des Tristandramas neben den uferlosen erotischen Wirrwarr des Gottfriedschen Epos, neben das einzig vom Zufall bestimmte Gefüge der zahllosen Liebesszenen, neben den Haufen von Abenteuern und Intriguen, neben die poetischen Idyllen und die glänzenden Aeußerlichkeiten stellen, die Gottfrieds Gedicht ungemessen in das Breite schwellen lassen. Die Dichtung Wagners, die ja allerdings schon als Drama von ganz anderen ästhetischen Voraussetzungen ausgeht, als jene es sind, denen Roman und Epos gehorchen, zeigt nur wenige Momente der äußeren Uebereinstimmung mit dem Werk Gottfrieds: wenn wir, wie bei Gottfried, so auch bei Wagner, Tristan und Isolde auf der unseligen Meerfahrt zu König Marke kennen lernen, wenn wir in der nächtlichen Gartenszene des zweiten Aktes Zeugen einer erhabenen Liebesfeier werden und im dritten Akt den siechen Tristan sterben sehen, vom Leben genesen, bevor Isolde ihm Genesung bringt, so weisen diese drei Bilder deutlich auf Gottfried und die alten Tristangesänge zurück: aber doch nur als Bilder, als malerische Situationen, als stimmungsvoller szenisch-dramatischer Schauplatz. Völlig neu und ursprünglich ist aber alles andere, das Wagner in ungeheuerster Fülle und Tiefe in diese drei Bilder hinein-

legte, in die er das alte Gedicht mit seinen etlichen 20000 Versen verdichtet und in genialer Einfachheit reduziert hat. Wagner ließ den Menschen seiner Dichtung zwar die alten vertrauten Namen, aber er hauchte ihnen eine neue Seele ein; neues Blut und neue Sinne; Herz und Charakter empfingen sie von ihm allein. Diese innere Neuschöpfung würde allein schon genügen, um den Beweis irgend einer Abhängigkeit der Wagnerschen Dichtung von Gottfried und seinen Vollendern hinfällig zu machen. Nicht genug an dieser zwingenden Besitzergreifung, mit der Wagner den alten Stoff seinem geistigen Eigentum einverleibte, indem er ihn in der Berührung mit seiner Persönlichkeit von Grund aus umwandelte, griff Wagner auch in anderer Weise viel höher als Gottfried: er stellte die psychologische Motivierung und die gesamte Handlung auf eine völlig neue Basis. Den sinnlosen Liebeszwang, den bei Gottfried ein zufällig genossener Zaubertrank herbeiführt, hob Wagner vollständig auf; er setzte an die verwaiste Stelle eine wirkliche Liebe, eine tief-tragische, lebendig-gewaltige Leidenschaft, die unabhängig von Liebestrank und Minnezauber auf ihr Recht — das Recht der Natur und des Blutes — pocht. Alles Leiden und jeden Konflikt schließt Wagner an diese Liebe an; sie ist der Kraftstrom, der die Handlung treibt, die Quelle aller dramatischen Energie, die in dieser Handlung verbraucht wird; an dieser Liebe sterben Tristan und Isolde, an ihr läutert sich alles Trübe und Traurige, alles Schmerzliche und Leidvolle, das der tragische Konflikt erzeugen mußte, zu feierlicher Klarheit und schwermütig-trostvoller Schönheit. So kennt das Werk Wagners, als Dichtung betrachtet, im Grunde genommen keine Voraussetzungen; unabhängig von historischen Mustern, frei von jeder Nachbildung und Nachahmung ward es geschaffen, nach Außen und Innen eine Originalleistung von zwingender Größe und Gewalt.

Es giebt kaum ein anderes Werk der gesamten musikalisch-dramatischen Litteratur, das in seiner äußeren Handlung so erstaunlich einfach und leicht zu übersehen, in seinem inneren Geschehen, in seinem Gedankengang aber und in seiner seelischen Entwickelung so kompli-

ziert, vielfach verschlungen und schwierig ist, wie des Meisters Tristan. Der äußere Vorgang läßt sich in wenigen Sätzen erzählen und über die innere Handlung könnte man ein Buch schreiben. Was sich auf der Bühne sichtbar vor unseren Augen entwickelt, reicht kaum hin, um den überkommenen Begriff „Handlung" und „Drama" notdürftig zu rechtfertigen; es sind ja doch nur wenige Szenen, in denen überhaupt irgend ein Thun und Geschehen sich vollzieht. Und was sich unsichtbar unserem physischen Auge in der geistigen Tiefe dieses Dramas ereignet, was dort an Gedanken und Empfindungen in lebendigem Strom braust, das ist groß und gewaltig gleich einem Meer in wogender Unendlichkeit. Dieses eigentümliche Verhältnis zwischen Außen und Innen, für das es vor dem Tristan nicht ein einziges Beispiel giebt, und das erst nach Wagner sich an einzelnen Werken moderner Dichter, an M. Maeterlinck z. B. wiederholt, wenn auch in bescheidenem Maße, es will richtig verstanden sein. Das kann nur gelingen, wenn man an das gigantische Drama nicht den Normalmaßstab anlegt, den uns die Operntradition in die Hand gegeben, sondern wenn man es aus der vollen Würdigung seiner Eigenart und seinen besonderen Daseinsbedingungen anzuschauen versucht. Sehr bedeutsam hat sich Wagner über sein Tristandrama geäußert:

„An dieses Werk nun, erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen: nicht weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen, sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inne ward, wie ich mein System weit überflügelte. Es giebt kein größeres Wohlgefühl als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produzieren, die ich bei der Ausführung meines Tristan empfand. — — Jeder Zweifel war mir endlich benommen, als ich mich dem Tristan hingab. Mit voller Zuversicht versenke ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge, und

gestaltete zaglos aus diesem intimsten Zentrum der Welt ihre äußere Form. Ein Blick auf das Volumen dieses Gedichtes zeigt sofort, daß ich dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zusammenhänge der Handlung, zum Nachteil der deutlichen Kundgebung der inneren Motive, angewendet werden mußte, und auf diese letzteren einzig anzuwenden mich getraue. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. . . ."

Wir wissen, daß Wagner, als ihm der Gedanke kam, einen Tristan zu schaffen, mitten in der Komposition der „Nibelungen" stand, die er dem neuen Plan zu Liebe ohne Bedenken abbrach. Von den Nibelungen zum Tristan, das war scheinbar ein Sprung von einer Welt in eine andere; aber nur scheinbar: denn Wagner schlug sich auch hier eine wundervolle geistige Brücke, die ihm die fremde Ferne mit seiner Nibelungenwelt verband, eine Brücke, auf der er leicht und sicher dahinschritt.

Mit dem Entwurf von „Tristan und Isolde" entfernte sich Wagner thatsächlich nach seinem eigenen Bekenntnis nicht aus dem Kreise jener dichterischen und mythischen Anschauungen, die ihm seine Nibelungenarbeiten erweckt hatten. Der große Zusammenhang aller echten Mythen war ihm durch seine Studien aufgegangen. Und so fand er in dem Verhältnis Tristans und Isoldes in wundervoller Variation das Verhältnis Siegfrieds zu Brünnhilde wieder: Tristan und Siegfried sind darin einander völlig gleich, daß jeder von beiden das ihm nach dem Urgesetz bestimmte Weib für einen anderen freit; daß beide im Zwang einer Täuschung handeln, welche ihre That unfrei macht und endlich, daß beide in den hieraus entstehenden Mißverhältnissen ihren Untergang finden: Siegfried geht an der Rache Brünnhildes zu Grunde, die zugleich mit ihm sich aufopfert, indem sie den Tod aus Liebesnot sucht und findet. Aber während von diesem Paare nur Brünnhilde einseitig des tragischen Verhältnisses sich bewußt ist, sterben Tristan und Isolde im vollen Wissen von ihrer dem Tod verfallenen Liebe. So erkennt und sieht Wagner in dem Drama von

Tristan und Isolde geradezu „einen Ergänzungsakt des großen, ein ganzes Weltverhältnis umfassenden Nibelungenmythus." — — — Und auf dem Weg von den Nibelungen zu Tristan fand er einen Freund, der ihn treulich auf dieser Weltenwanderung begleitete: Arthur Schopenhauer, den großen Philosophen des Pessimismus, ihn, von dem Wagner sagt, er sei ihm „wie ein Himmelsgeschenk" in seine Einsamkeit gekommen. Arthur Schopenhauer: „der größte Philosoph seit Kant, dessen Gedanken er vollständig zu Ende gedacht hat. . . . Was sind vor diesem alle Hegels u. s. w. für Charlatans. Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben ist von furchtbarem Ernst, aber einzigerlösend. Mir kam er natürlich nicht neu und niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte. Aber zu dieser Klarheit erweckt hat ihn mir erst dieser Philosoph. Wenn ich auf die Stürme meines Herzens, den furchtbaren Krampf, mit dem es sich — wider Willen — an die Lebenshoffnung anklammerte, zurückdenke, ja, wenn sie noch jetzt oft zum Orkan anschwellen, — so habe ich dagegen doch nun ein Quietiv gefunden, das mir endlich in wachen Nächten einzig zum Schlaf verhilft; es ist die herzliche und innige Sehnsucht nach dem Tod: volle Bewußtlosigkeit, gänzliches Nichtsein, Verschwinden aller Träume, — einzigste, endliche Erlösung! —"

Wagner hatte in Zürich Schopenhauers Hauptwerk, „Die Welt als Wille und Vorstellung" durch die Vermittelung des Dichters Georg Herwegh kennen gelernt: es war eine folgenschwere Bekanntschaft, deren mächtiger Nachwirkung Wagner sich fast enthusiastisch hingab: nicht nur als Denker und geistiger Mensch, der sich mit metaphysischen Problemen befaßt, sondern auch als Schaffender, als Künstler, der in seinem Tristan die schwersten, tiefsten Grundtöne des Pessimismus anschlägt und der pessimistischen Weltanschauung in diesem Werk, dem opus metaphysicum der Kunst, wie es Friedrich Nietzsche, der spätere Ueberwinder Schopenhauers, genannt hat, ein unvergleichlich erhabenes und hehres künstlerisches Denkmal setzte.

In den Pessimismus, der bei Schopenhauer Ge-

danke und Philosophie ist, war Wagner durch die Erfahrung seines Lebens, durch Not und Trübsal jeglicher Art hinabgestiegen. Sein Schicksal, das ihn alle Not und Pein des Lebens kennen lehrte, hatte ihn mit furchtbarem Zwang dieser trostlosen Weltanschauung entgegengetrieben, die er nun in seinem Tristan in wundervollster Verklärung offenbarte. Die alte Tristansage selbst ist in ihrem Grundgedanken optimistisch: das Leben bejaht sich in ihr, Tristan und Isolde kennen keinen anderen Gedanken, keine heißere Sehnsucht, keinen glühenderen Wunsch, als den, dem Genuß ihrer Liebe zu leben. Sie folgen unbedenklich der Stimme der Natur. Ihnen ist die Liebe durchaus nicht die gefährliche Falle, die nach Schopenhauer die Natur dem Menschen stellt, sondern Zweck und Inhalt des Lebens, eine überschwängliche Freude, der sie sich in jauchzender Inbrunst hingeben. Ganz anders bei Wagner: hier sind schon in die ersten Anfänge der Liebe, die Tristan und Isolde heimsucht, alle Keime des Schmerzes und der Not, ja des Todes hineingesät, eine Saat, die üppig aufgeht. Die Liebe zwischen beiden beginnt mit Schmerz und Zorn: Tristan hat den Verlobten Isoldes, Herrn Morold, getötet, er hat Isolde des Bräutigams und des Gatten beraubt. Selbst schwer verwundet, naht er unter falschem Namen Isolde, ihrer Heilkunst bedürftig. Und Isolde heilt die schlimme Wunde dieses „Tantris", in dem sie den starken Feind erkennt, der ihren Bräutigam erschlagen. Das Schicksal will es, daß beide mit dem ersten Blick sich lieben; aber es ist eine Liebe, die nicht verbindet, sondern auseinandertreibt. Der tote Morold steht zwischen beiden. Tantris-Tristan verläßt Isolde. In merkwürdiger Gemütsverfassung richtet er Schranke über Schranke zwischen sich und der Geliebten auf; ja, er rückt sie ganz in das Unerreichbare, als er sie seinem Ohm, dem König Marke als Braut zuführt. Indem er aber als Freiwerber für den müden König von Cornwall auf den Plan tritt, fügt er dem Schmerz seiner Liebe den Zorn hinzu. Isolde empfindet seine Handlungsweise als einen Hohn, gegen den sich jeder Blutstropfen in ihr empört. Tristan erscheint ihr als Verräter ihrer Liebe, und sie brütet

furchtbare Rache. Der Tod Morolds dient ihr als Vorwand, diese Rache auszuführen. Den guten Morold hat Isolde längst vergessen, seinen Tod längst verwunden. Das Bild Tristans glüht an seiner statt in ihrem Herzen in schmerzhaftem Feuer. Isolde wäre ohne weiteres bereit gewesen, Tristan als Weib zu folgen. Nun kommt er, um sie für einen anderen zu freien. Warum freit er sie nicht selbst? Man begreift die Beweggründe nicht, die ihn leiten. Daß er den Verlobten Isoldes erschlagen, kann auf die Dauer sicher nicht als stichhaltiger Grund seines Verzichtes auf das geliebte Weib gelten; denn er erschlug diesen Morold in ritterlichem Zweikampf. Zeigt uns doch die Brautwerbung des Shakespeareschen Richard, daß ein Mann, der ein Weib erobern will, ganz andere Hindernisse aus dem Weg zu räumen vermag, als den Schatten eines Toten. Aber daß eben Tristan nicht will, das ist das Merkwürdige und psychologisch Unerklärliche an der Sache, auch für Isolde; und so, auf das tiefste verletzt und in ihrem weiblichen Gefühl darüber tötlich beleidigt, verschmäht und einem Anderen geopfert worden zu sein, beschließt sie in ihrer gerechten Empörung, gemeinsam mit Tristan zu sterben. So leeren sie denn den Lethe-Becher des Vergessens, so trinken beide den Todestrank, den sie beide begehrten, auch Tristan, den der Schmerz um seine künstlich verschüttete, unter das harte Joch von Pflicht und Ehre gespannten Liebe ein jähes Ende aller Liebesnot einem Leben voll Qual und Pein vorziehen läßt; ein solches Leben sieht Tristan vor sich: in der Nähe der geliebten Frau, in ihrem Umgang und ihrem Anblick, in dem Ahnen und Wissen ihrer eigenen Liebesnot, ihrer stummen Sehnsucht und ihres Verlangens. Sie verzichten also beide auf das Recht der Leidenschaft, auf das unauslöschliche Recht des Lebens, sie ersticken die Stimme der Natur, und sie stellen den Tod über ein Leben, das befleckt mit Unehre wäre, wenn sie Pflicht und Ehre verletzten, die ihrer Liebesvereinigung ein Veto zurufen. Der Tod soll ihnen Erlöser vom Leben sein und die Rechtfertigung ihrer Liebe bringen. Aber die ewige Nacht, in der sie mit ihrer Liebe zu ewigem Glück hinabsinken wollen, umfängt sie

nicht: der Tod, den sie sich getrunken haben, flieht sie. Ein verhängnisvoller Trug kettet sie an das Leben, das sie schon verlassen zu haben wähnen und an dessen Ausgang sie im seligen Bekenntnis ihrer Liebe sich in die Arme gesunken sind. Entsetzt werden sie sich dieses neuen, schuldlos schuldbeladenen, aneinander verpfändeten Lebens bewußt: es war nicht der Todestrank, den sie genossen, sondern ein Liebestrank, ein Elixier des Lebens, das Brangäne die ungehorsam zärtliche Dienerin ihrer königlichen Herrin gereicht hat, um sie, die leuchtende Königsbraut vor einem Tod zu bewahren, der dem einfachen, natürlichen Sinn der Magd unter den obwaltenden Umständen als etwas Grauenvoll-Schreckliches erscheinen muß. Brangäne kennt die Wirkung des Liebestranks ganz genau, aber in dem furchtbaren Dilemma zwischen Tod und Leben wählt sie von zwei Uebeln das kleinere, und so goß sie statt des Todestranks den Liebestrank in die Schale.

Tristan und Isolde leben: gegen ihren Willen. Ein Leben voll verzehrender Sehnsucht und qualvollem inneren Leiden. Man darf fragen, warum sie nicht einen zweiten Versuch machen, diesem dem Tode unrettbar verfallenen Leben ein Ende zu machen. Was hindert sie, noch einmal zu dem Trank zu greifen, der ihnen ewigen Schlaf bringt und die tiefe Ruhe des Nirwana? Wir dürfen den Grund dieser auffälligen Erscheinung wohl in der jetzt total veränderten Situation suchen: das Geständnis ihrer Liebe, mit dem sie in den Tod gegangen sind, der vor ihnen zurückwich, kettet sie an das Leben. Der tief innere Instinkt der Natur, der die Geschlechter zusammenführt und paart, regt sich nach diesem Bekenntnis von neuem kräftig in ihrem Blut; der Genius der Gattung stellt ihnen eine Falle, in der sie sich freilich schon deswegen nicht fangen, weil ihre Liebe, die bereits durch das Thor des Todes gegangen ist, alle sinnliche Begehrlichkeit, jedes heiße Wünschen abgestreift hat. In ihrer Liebe geht das Geschlechtsmoment völlig in dem höchsten Gefühl des „Einbewußten" auf, das in der mystisch vollkommensten und restlosen Hingabe ihrer Seelen aneinander, in der Vermählung ihres geistigen Wesens sie von vornherein

über den physischen Liebesgenuß, über die körperlichen Freuden und Nervenentzückungen der sinnlichen Liebe hinaushebt. Sie, die der Tod, als sie ihn suchten, verschmäht hat, sie warten jetzt auf den großen Augenblick, da der Tod zu ihnen kommt und das All sie aufnimmt. Und diese grandiose Todeserwartung, der das Leben Tristan und Isoldes nach dem entscheidenden Moment der im Todestrank freiwillig gesuchten Verneinung des Lebens geweiht ist, hat Richard Wagner mit allen Wundern der Musik und mit der ganzen dichterischen Kraft seiner Seele geschildert. Dem Kreis dieser Todeserwartung und Todessehnsucht gehört alles an, was der Schicksalsscene nachfolgt. Was ist nun „Schopenhauerisch" in diesem Drama? Schopenhauer selbst hat uns gelehrt, daß der Selbstmord der Liebenden — der Selbstmord überhaupt — durchaus kein pessimistischer Accent, keine Verneinung des Lebenswillens ist, sondern, im Gegenteil, als eine paradoxe Form der Lebensbejahung sich darstellt: denn der Selbstmörder will das Leben; er wirft es weg, er verneint es, weil es ihm nicht gestattet, seinen Willen zu bejahen. Unter denselben Verhältnissen handeln Tristan und Isolde im ersten Akt. Indessen, der geplante Selbstmord mißlingt; und nun, wo sie durch den Tod, den sie suggestiv erlitten hatten, zum Leben zurückgelangen, lehrt sie die Liebe, lehrt sie Frau Minne, der sie sich zu eigen gegeben, die wahre Bedeutung dieses neuen Lebens erkennen. Ihr Reich ist nicht mehr der Tag mit seinen trügerischen Gütern, sondern die Nacht, das Symbol des Todes. Der Welt als Vorstellung, als einer Summe von Erscheinungen und sinnlichen Phänomenen, wird das Reich des Absoluten, des Unbewußten gegenübergestellt. Nachtgeweihte wie Tristan und Isolde, die die Nacht des Todes liebend erschauten, lassen sich von dem prahlenden Schein des Tages und seiner eitlen Pracht den Blick nicht mehr blenden: Ruhm und Ehre, Macht und Gewinn, Treue und Freundschaft: alles Lügen des Tages, dem einst Tristan und Isolde gedient, desselben trugvollen, tückischen Tages, der sie entzweit hat, der Tristan verlockte, seine Liebe dem äußeren Ruhm zu opfern und Isolde einem Anderen zuzuführen. In ihrer Liebe erkennen Tristan und Isolde die Nichtigkeit des

Tages und des Lebens: und aus dieser Erkenntnis heben sie sich zur Entsagung empor. Alle Güter des Lebens sind für sie wertlos geworden, und ihre trunkene Sehnsucht wendet sich in erhabenem Flug jener „ewigen, hehr erhabenen Liebesnacht" zu, in der selbst die Persönlichkeit, als ein physisches Hindernis der letzten Liebeseinheit, verschwindet, in der es keine Isolde und keinen Tristan mehr giebt, wo Zeit und Raum und alle Formen des Bewußtseins verschwinden. Dieses Reich der ewigen Nacht wird Tristan und Isolde zur wahren Heimat; hier herrscht, wie Schopenhauer sagt, jener Friede, der höher ist als alle Vernunft, jene gänzliche Meeresstille des Gemüts, jene tiefe Ruhe und unerschütterliche Heiterkeit, deren bloßer Abglanz im Antlitz ein sicheres Evangelium ist: nur die Erkenntnis ist geblieben, der Wille ist verschwunden." In dieses Reich der Nacht, in den Welt-Aether der Liebe erheben sich in mystischem Flug Tristan und Isolde: ihnen ist dieses Reich eine wirkliche Welt, die sie mit ihren ekstatischen Seelen füllen, in der sie sich ausbreiten und leben, in der sie sich in einer „neuen, unbegreiflichen Daseinsform" der Einheit alles Seienden bewußt werden als einer höchsten Realität.*) Hier, wo sie von der Welt des Tages sich völlig losgelöst haben, auf dem Gipfel der Entsagung, sind sie zugleich zur Verneinung des Lebens gelangt. So hat sie die Liebe, die bei Schopenhauer immer ein Uebel ist, zur Erkenntnis des Ideals geführt. Sie wollen nicht mehr leben; sie wissen nun alles Elend des öden Tages, und es giebt nur eine Erlösung, eine Befreiung, ein Heil für die zahllosen und furchtbaren Leiden des Lebens und der gemarterten Menschheit: eben die vollständige Verneinung des Willens zum Leben, den Tod. Und diesen tragischen aber erlösenden, seligen und beglückenden Tod sterben Tristan und Isolde. So klingt das Werk in einem einzigen, unbeschreiblichen Accord aus, in dem das ganze pessimistische Wissen des Künstlers und seine pessimistische Lebensanschauung in ein tönendes Weltbild zusammengedrängt ist.

*) Vergl. H. Lichtenberger: R. Wagner, der Dichter und Denker, S. 384.

In der symbolischen Sprache der Tristandichtung ausgedrückt, in der Tag und Nacht die Gegensätze von Trug und Wahrheit, von Endlich und Absolut, von leidvollem Leben und seliger Erlösung zum Glück des Nirwana bedeuten, ließe sich die ganze innere Handlung des Tristan auf eine kurze Formel bringen, die zugleich die erstaunliche Symmetrie des äußeren dramatischen Aufbaus in helles Licht rückt:

1. Akt: Tag und Nacht. Tristan und Isolde wandeln im Tag. Sie atmen in allen Schmerzen des Tages, seines trügerischen Scheins. Da sie ihrer Liebe nicht leben können, ohne sich selbst aufzugeben, beschließen sie zu sterben. Sie finden die Erlösung von den Schmerzen des Tages und des Lebens im Todestrank.

2. Akt: Nacht und Tag. Tristan und Isolde sind in das Reich der Nacht eingedrungen. Als Nachtgeweihte leben sie der Liebe; von aller Sinnlichkeit losgelöst, fühlen sie sich jenseits des physischen Daseins; sie tauchen in das Unbewußte, in die Mysterien ihres zweiten, rein geistigen Lebens hinab. Alles Materielle des ersten Lebens, das sie vom Tag her kaum noch in der Erinnerung haben, hat sich verflüchtigt. Und so ersehnen sie den Tod als die Erfüllung ihres Nachttraumes. Aber dieses materielle Leben hält sie noch in seiner Gewalt. Denn der Todestrank war eine furchtbare Täuschung. Sie erwachen aus seligem Nachttraum: der Tag dringt abermals mit grausamer Gewalt auf sie ein und schlägt sie mit seinem Trug.

3. Akt: Tag und Nacht. Tristan atmet wieder im Tag: aber mit dem Wissen von der Nacht. In qualvollster Not sehnt er sich nach dem ewigen Frieden dieser heiligen Nacht zurück, deren Wonnen er gekostet, und nach dem Tod, den ihm allein Isolde bringen kann. Sie kommt, und die Leuchte des Tages, des Lebens verlöscht. Aller Weltentrug, alle Schuld und alle Täuschung hat nun ein Ende. Und in die höchste Lust des Unbewußten folgt auch ihre Seele der Seele Tristans nach, die ihr vorausgegangen in die Liebesnacht des ewigen Glückes. Das Wonnereich des Alls hat sie beide vereint.

So also vollzieht sich das tragische Wechselspiel von Tag und Nacht, in dem Wagner in seiner Tristandichtung die Metaphysik des Todes in eine unvergleichlich poetische Form gekleidet hat.

IV.

Das Musikdrama in Tristan und Isolde.

Die Tristan-Musik ist der tiefste Ausdruck des absolut Menschlichen. Sie ist ebensosehr Naturlaut, wie höchste Kunst. Aus schmerzlichstem Leiden geboren, von allen Wonnen und Thränen der Leidenschaft durchzittert, sensitiv wie keine andere Musik neben ihr, von elementarer Ausdrucksgewalt und zartester seelischer Substanz, stellt sie den ursprünglichsten und bedeutsamsten Typus der gesamten modernen Musik dar. Tristan ist das moderne Kunstwerk im vorzüglichsten Sinn des Wortes. Seine Bedeutung für die Musik unserer Zeit läßt sich heute noch nicht abschätzen. Die Formeln, die Wagner für den pathetischen Ausdruck gerade in diesem Werke in reichster Fülle aufgestellt hat, die Harmonien und Farbenklänge, von denen sich hier eine neue wunderbare Welt offenbart, sprechen den innersten Inhalt und die tiefsten Geheimnisse der modernen Musikseele aus. Es konnte nicht ausbleiben, daß die seelenvolle Tonsprache dieser Tristanmusik mit gebietender Gewalt als Ideal und stilistisches Vorbild jeder ernsten, getragenen und leidenschaftlichen Musik von der neuen musikalischen Kultur Besitz ergriff. Wagner hatte hier mit ungeheurer Gewalt etwas ausgesprochen, das in der innersten Tiefe jedes Menschen lebt. Und darum schlägt diese Musik, so unerhört neu sie ist, doch so vertraut an unser Ohr: sie kommt aus der Urheimat alles Denkens und Fühlens, alles Menschentums. Der Heimatsklang, der in ihr lebt, und in dem der moderne Mensch das Feinste seines Gefühlslebens wiederfindet, stammt, wenn wir genauer zusehen, aus dem Rhythmus und der Melodie der deutschen Sprache.

Die Sprache der Tristan-Dichtung ist, wie alles an diesem einzigen Werk, im höchsten Maß eigentümlich, aus der Natur des Stoffes geflossen, persönlich, individuell Wagnerisch, trotz einzelner deutlicher Anklänge an Immermann und Novalis, deren Romantik indessen nicht notwendigerweise auf die Sprache Tristan und Isoldes bestimmend eingewirkt zu haben braucht. Denn Wendungen wie die folgenden: „Die Welt und ihre Pracht — Tagesgrüße — Schauen in die heilge Nacht — himmlischer Tor — seliges Leid — u. s. w." — die Immermann vor Wagner gebraucht hat, ergeben sich mit einem gewissen Zwang aus den Stimmungen, aus der Seelenbewegung und dem Gedankengang des Werkes. Will man aber daran festhalten, daß Wagner sie von jenen älteren romantischen Dichtern mit Bewußtsein entlehnte, so bedarf auch in diesem Fall sein Verfahren kaum einer Rechtfertigung: denn er gab dem fremden Wachs eine besondere Prägung, sein Zeichen; er gab jenen Formeln einen neuen, bedeutungsvollen Inhalt, einen tiefen Sinn; er goß in jene Worte und Bilder den Inhalt des eigenen Geistes und Wesens. Sie gingen in seinen Besitz über und in diesem Besitz auf; sie wurden Teile seiner Schöpfung, wie Meteore und Sternschnuppen Teile des Planeten werden, auf den sie fallen. Die Sprache der Tristan-Dichtung ist im übrigen beispiellos ergiebig: von einer seelischen Fülle des Klanges und einer Ursprünglichkeit des Wortes ohne gleichen; tausend Nerven zittern in ihr, ein Gluthauch weht über sie hin. Wir finden in ihr herrliche Episoden, Stellen von höchster dichterischer Schönheit, epigrammatisch zugespitztes Satzgefüge, gefiederte Pfeile und dialektische Wortspiele, Partien von metaphysischer Tiefe und grüblerischer Nachdenklichkeit, dithyrambische Ergüsse von brausendem Schwung und dunkle, orakelhafte Worte, die, wie der Nachtgesang Brangänes in der Liebesszene, mehr an das Ahnen und das Gefühl, als an den Intellekt sich wenden, oder die, wie die Worte Isoldes im Liebestod, in ein Lallen und Stammeln sich auflösen, über die Grenzen des logischen Sprachausdrucks hinübergleiten in eine andere Welt, schwindende Reste des Irdisch-Menschlichen. Man hat Richard Wagner den Bilderreichtum der Tristansprache

zum Vorwurf gemacht; — was hätt man diesem außerordentlichen Künstler *nicht* zum Vorwurf gemacht! — man hat in den Reden Tristans und Isoldes, namentlich im 2. Akt, Schwulst und Ueberladenheit des Ausdrucks getadelt. Sollen etwa Tristan und Isolde, die genialen Naturen, die sich aus glühenden Herzen, aus der Abgrundtiefe ihrer Leiden und Wonnen so Vieles, Großes und Weltfremdes zu sagen haben, sollen sie miteinander sprechen wie ein Schillersches Liebespaar, oder wie irgend ein Michel mit seiner Grete? Sie können nicht anders sprechen; sie müssen genau so reden, wie sie es tun. Die künstlerische und die menschliche Notwendigkeit bedingt es so. Sie würden sonst nicht Tristan und Isolde sein. Den Sehnsuchtsschrei, der aus diesen beiden Menschen hervorbricht, und dessen Vibrationen in der Tristansprache in langen Wellen auszittern, hat Wagner in seinem Gedicht aus einem menschlichen Urlaut in wundervollster Mannigfaltigkeit zu einer empfindungstiefen, dichterisch allmögenden, glanz- und farbenreichen Sprache entwickelt und verklärt.

Und diese empfindungstiefe, dichterische *deutsche Sprache* ist der *Urquell der Tristanmusik*. Mit dem Ohr des genialen Künstlers hat Wagner in die Sprache des deutschen Volkes, wie er sie in seiner Tristandichtung zum Blühen gebracht, hineingehört: Die Musik dieser Sprache, ihr Sinken und Steigen, ihre plastischen Rhythmen, ihre melodisch unendlich reich gegliederte Linie, er begriff sie mit den durchdringenden Sinnen und den feinen Organen des Musikers. Was er dort fand und erlauschte, was sich ihm willig bot und was er mit dem kühnen Griff des Schaffens-Starken sich zu eigen zwang, das alles ward lebendig in seiner Musik, wo es in gesteigerter Deutlichkeit und erhöhtem Ausdruck, von allen Schleiern befreit, in hellster Göttlichkeit sich kundgab. Wie aus tausend Quellen floß dem Künstler aus dieser dichterischen Sprache die Musik. Er sog sie aus ihr, wie einen Seim aus Blumenkelchen, wie Morgentauperlen von den Blüten seiner Dichtung. Man mag den melodischen Ausdruck irgend eines Tristanverses auf diese Eigenschaft hin prüfen, immer wird man die Verdeutlichung und Vergrößerung des Sprach-

accentes zum musikalischen Accent als charakteristisches Merkmal finden: fallende und steigende Silben erweitern sich unter dem Druck der Empfindung, der auf ihnen liegt, zu weit gespannten Intervallen. Auf die schwere rhythmische Tristanseptime sei hier besonders hingewiesen. Sie ist aus der Tristanmusik, in deren Gefüge sie eine außerordentliche Rolle spielt, in die Melodik aller modernen Musiker übergegangen: ein pathetischer Accent von eigentümlicher und starker seelischer Wirkung. Und es bleibt bezeichnend für die unerreichte schöpferische Kraft des Wagnerischen Genius, daß jenes so selbstverständliche und natürliche Prinzip der Sprachmusik in dem Augenblick, da sich andere Musiker dieser Methode der Melodiebildung bedienten, nur zur ungewollten Nachahmung des Wagnerschen Tristanstils führte, nicht aber auch sie zu Originalleistungen befähigte. Die Tristanmusik, dieses wunderbar vollkommene Ideal der Sprachmelodie, scheint zugleich Anfang und Ende dieser Sprachmelodie zu bedeuten: die Folgezeit, die von ihr zehrt, vermochte nicht das Wagnersche Kapital zu vermehren; der Grund dafür mag weniger in dem Mangel an starken musikalischen Talenten zu suchen sein, als vielmehr darin, daß den Dramen, die seit dem Tristan komponiert wurden, die latente innere Musik fehlt, die deutlich zu machen eben die Aufgabe der Sprachmelodie ist. Im Gegensatz zu diesen unfruchtbaren Musikdramen die nur Drama, nicht aber Musik sind, wirkt die Wagnersche Tristandichtung wie ein Frühling von Musik: jeder Vers blüht und duftet in Musik.

Ihre erlösende Gewalt, mit der die Tristanmusik über die moderne Musikseele gebietet, den unvergänglich modernen Zug und ihren ethischen Inhalt empfing sie aber aus der innigsten Berührung mit dem Ewig-Menschlichen. Die gesamte Kunst sucht, von den Epochen abgesehen, in denen Spieltrieb und Formenfreude sie abseits führten, einzig den Menschen. Der Mensch ist der höchste Inhalt jeder Kunst, im besonderen Maße das Ziel der Musik, jenes Ziel, nach dem hin diese Kunst auf langen und krummen Irrwegen, aber mit sicherstem Instinkt sich bewegt hat. In der Tristanmusik, der menschlich-

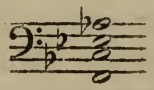
sten Musik, die jemals geschaffen werden konnte, wurde das rote warme Herzblut des Menschen Melodie. Im Tristan ist alles Seele, alles Seelenbewegung. Die äußere Welt des Menschen, sonst das zuerst Sichtbare, spannt sich in diesem Werk, wenn sie nicht ganz verdunkelt wird, so doch nur als Rahmen um die innere Welt des Menschen, die, sonst unsichtbar, aus geheimnisvollen Tiefen und der Dunkelheit des Trieblebens emporsteigt zu überwältigender Anschaulichkeit. Die treibende Kraft des Tristanwerkes, die Liebe, erscheint hier durchaus als Leidenschaft: sie schafft Leiden, an denen sich das Menschliche entwickelt, sie schafft schmerzlich wonnige Seelenzustände, lodernde Ekstasen des Affektes und — ein negatives Gegenbild, — Tiefpunkte alles Fühlens und Denkens; und zwischen diesen beiden Polen irisiert sie in tausend Reflexen und Lichtern, in wundervollen Spiegelungen, in glühenden Farben und gebrochenen Tönen, flammt sie in grandiosen Hymnen auf und verglüht in feierlicher Todessehnsucht unter einem Himmel von Musik, auf einer Erde von Musik, und in einer Lebensluft von Musik, in der diese ungeheure Leidenschaft bis zur ungeheuersten Fülle schwillt.

* *
*

Wie jedes Werk Richard Wagners, so ist auch Tristan als Musik und Stil eine Welt für sich, eine Welt-Schöpfung von höchster Eigenart. Die Tristanmusik, dieses All der Schmerzen und der Sehnsucht, besitzt eine nur ihr eigentümliche ganz neue Harmonik und eine ebenso neue und ausschließlich dieser Tristanempfindung angepaßte Instrumentation. In diesen beiden Punkten allein unterscheidet sich der Tristan schon auf das Ueberraschendste von aller Musik, die Wagner vorher und nachher geschaffen hat. Man muß es sich vergegenwärtigen, daß Wagner mitten in der Siegfriedkomposition abbrach, als er den Tristan in Angriff nahm, um die Thatsache in ihrer ganzen Bedeutung würdigen zu können, daß an dieser absoluten Ursprünglichkeit und Neuheit auch nicht die Spur einer Ton-Erinnerung, nicht

der leiseste Anklang an früheres Schaffen, nicht ein Goldstäubchen von Nibelungenmusik haftet.

Die neue Harmonik, die Wagner im Tristan mit zwingender Kraft zur Anwendung brachte, beruht im wesentlichen auf der Chromatik der Stimmführung und der genialen Anwendung des Vorhalts. Der Stil Wagners ist polyphon, und die chromatische Harmonie mit ihrem fascinierenden Reiz ist eben das künstlerische Ergebnis einer neuen polyphonen Stimmführung. Die Stimmführung, die Polyphonie, der Kontrapunkt, gleichgültig wie man den Namen wählen mag, muß als das eigentliche dramatische Prinzip proklamiert werden. Wagner, der geborene Dramatiker, denkt als Musiker im Tristan stets in dieser prachtvollen Polyphonie: die individuelle Selbständigkeit der Stimmen, die handelnden und empfindenden Menschen gleichen, folgt ohne weiteres aus diesem dramatischen Prinzip. Die Harmonie ist also bei Wagner dramatische Wirkung, die Polyphonie dramatische Ursache. In der Tristanharmonik spielt als tragischer Accord das Harmoniegebild:



eine große Rolle. Es erscheint in zahllosen Veränderungen der Notierung. Dort, wo es als Septimenharmonie auftritt, will es immer seiner Natur nach als schlechthin tragischer Accord verstanden sein, als schwerster Accent tragischen Empfindens. Daß die Emancipation der Dissonanz, die Wagner bereits im „Tannhäuser" ausgesprochen hatte, hier im Tristan, einem Stoff der feinsten und der stärksten Dissonanzen, bis an die äußerste Grenze der Freiheit fortgeschritten ist, wird man ebenso leicht verstehen, wie man die Folgerichtigkeit, und die psychologische Notwendigkeit bewundern muß, die den Meister auszeichnete, der auch in den Augenblicken waghalsiger Kühnheit niemals auch nur im geringsten die Gesetze der Wahrheit und der Logik verletzt. Mit der Dissonanz und dem Vorhalt malt Wagner die subtilsten Schwingungen des Seelenlebens und die unver-

gleichliche Kunst seiner Instrumentation, mit der Chromatik vereint, schmiegt sich den zartesten Schattierungen des dichterischen Ausdrucks an und verrät jedes leiseste Zittern des dramatischen Nervs. Sie ist, wie das ganze Werk, ein Wunder. Ihre besondere Farbe empfängt sie von den Holzbläsern, aus deren Gruppe das Englischhorn, — die Althoboe, — wiederum besonders hervortritt: dieses hochpoetische Instrument der Melancholie und eines geheimen Schmerzes, der in erstickten Lauten sich äußert, trägt in den Instrumentalklang der Tristanmusik einen tief klagenden, weichen und gedeckten Ton, eine gedämpfte, dunkle und dennoch satte Farbe wie Kobaltblau hinein. Und wie unerreicht steht die Meisterschaft da, mit der Wagner das Tristanorchester, — jede Gruppe daraus, jedes Instrument — in den Dienst des Dramas stellt, mit der er die Farben mischt und Klänge von zauberhaftem Kolorit und berückendem Wohllaut, von erschütternder Wucht und erhabener Lichtfülle ersinnt!

* *
*

Das Tristanvorspiel führt uns mitten in die Tragödie der Tristanliebe hinein. Es beginnt mit sehnsüchtigen Klängen: einem Doppelmotiv der entsagenden und der hoffenden Sehnsucht.

Das erste Motiv schreitet in wehmütig absteigenden Tönen, wie begleitet von einem niedergeschlagenen Blick. Das zweite, das sich zu einer der wichtigsten Profillinien der ganzen Tristanmusik entwickelt, deutet nach oben, mit aufgeschlagenem Auge, voll banger Liebeshoffnung. Durch das Portal dieser Sehnsucht gelangen wir zu den innersten Kreisen, zum Allerheiligsten einer schmerzlich verklärtem Leidenschaft. „Sehnsucht, immer wieder Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, Schmachten und Dürsten": das ist das Element, in dem sich das Vorspiel bewegt, ein Element, in dem die Musik ihrem ureigensten Wesen unbeschränkt folgen darf. Die Musik dieses wunderbaren Vorspiels läßt „im lang gegliederten Zug das unersättliche Verlangen anschwellen, von dem schüchternen Bekenntnis, der

zarten Hingezogenheit an, durch zagendes Seufzen, Hoffen und Bangen, Klagen und Wünschen, Wonnen und Qualen, bis zum mächtigsten Andrang, zur gewaltsamsten Mühe, den Durchbruch zu finden, der dem Herzen den Weg in das Meer unendlicher Liebeswonne eröffne. Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, in Sehnsucht zu verschmachten, in Sehnsucht ohne Erreichen, da jedes Erreichen nur neues Sehnen keimen läßt, bis im letzten Ermatten dem brechenden Blick die Ahnung höchster Wonne des Erlangens aufdämmert: es ist die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischester Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod? Oder ist es die nächtige Wunderwelt, aus der ein Epheu und eine Rebe, zu inniger Umschlingung aus Tristans und Isoldes Grab emporwuchsen, wie die Sage uns meldet?" . . . In diesen erschütternden Worten schildert Wagner selbst den Inhalt des Tristanvorspiels.

In seinem musikalischen Bau ruht es auf dem grundlegenden Zwillings-Motiv der entsagenden und zugleich hoffenden Sehnsucht; ihm folgt das pathetische Tristanmotiv, dem sich sofort das milde, zärtliche Blickmotiv anschließt: Isolde liebte Tristan auf den ersten Blick, den sie in seine rätselvollen Augen senkte. Es ist nur folgerichtig, daß dieses weiche Blickmotiv zu einer schmerzlich gefühlsinnigen, beruhigten Melodie der Liebe sich entfaltet, die schwellend und jauchzend das selig glühende Paar über das finster drohende Schicksalsmotiv hinweg zu den wonnigen Gipfeln der Liebesentzückung hinanträgt, zu den äußersten Höhen der Ekstase, von denen Tristan und Isolde in jähem Fall hinabstürzen in die trostlose Tiefe jener unstillbaren, ewig unbefriedigten Sehnsucht, die selbst noch in ihren brechenden Blicken schimmert.

Mit dem Motivmaterial des Vorspiels entwirft Wagner den thematischen Grundriß des ganzen Musikdramas; unzählige Male kehren diese Themen und Motive, diese ergreifenden musikalischen Symbole wieder, immer in erstaunlich phantasievollen Wendungen, eigentümlich und ungemein bedeutsam untereinander verknüpft, mit neuen

Motiven verbunden, wie sie die veränderte dramatische Situation erzeugt hat. Man staunt über die unerschöpfliche Gestaltungskraft, über das geniale Vermögen Wagners, die Ausdrucksfähigkeit seiner Motive den schwierigsten seelischen Problemen gegenüber zu ungeahnter Fülle zu steigern, in sie alles Empfinden und Fühlen der handelnden Personen hineinzuschütten, wie in kristallene Gefäße, sie durch den Wandel der Harmonie und der Farbe in hundertfachen Nuancen jeder szenischen Stimmung anzupassen, ihnen alles Unaussprechliche anzuvertrauen.

Der musikalische Stil des Tristan ruht auf der durchaus symphonischen Behandlung des Orchesters. Die sogenannte „ewige Melodie" — ein Begriff, der Mißverständnissen und böswilligen Umdeutungen ausgesetzt war —, diese ewige Melodie ist nichts anderes als eben die symphonische Orchestersprache, in der alle musikalischen Keime sich entwickeln, in der die Motive wachsen, sich ausbreiten und sich verbinden oder feindselig sich schneiden, sich bekämpfen, wie Situation, Szene und dramatischer Vorgang es bedingen. Indem sie, diese Symbole des Dramas, sich zu einem großen Zug ordnen, zu einem ununterbrochenen Melos und einer reich gegliederten Einheit sich zusammenschließen, treten sie in einen äußeren und inneren Zusammenhang, bilden sie, innigst ineinander verwebt, einen lebendigen Organismus: eine einzige, stetig flutende, große Melodie, in der das Herz und der Geist des Dramas pulsiert: das ist die symphonische Melodie der Tristanmusik, die den Namen „ewige Melodie" immerhin verdient, weil sie a priori und von Anbeginn vorhanden, schon in den ersten Anfängen der dramatischen Kunst keimte. Das griechische Drama hatte sich, als es sich von der naiven Musik seines Ursprungs, der Dionysosfeier, emanzipierte, mit seiner Annäherung an die reine Rhetorik auch von dieser ewigen Melodie, seiner Urheimat, entfernt. Jahrtausende mußten vergehen, ehe der einmal verlorene Weg wieder gefunden wurde. Der Streit darum, ob die „geschlossenen Formen" oder die einheitlich-symphonische, polyphone und polyrhythmische, die ewige Melodie, wie sie Wagner im „Tristan" geschaffen, dem Musikdrama und der

Weiterentwicklung, der Oper dienlicher seien, ist ganz müßig: denn hier entscheidet einzig und allein die Persönlichkeit und die schöpferische Kraft des Künstlers. Sicher ist aber, daß die ungeheuer erweiterte Form dieser symphonischen Melodie jedem bescheideneren künstlerischen Vermögen verhängnisvoll werden und es zum Bankerott treiben muß.

Das Wesen dieser polyphonen und polyrhythmischen Melodik, die sich in reichster Fülle über seinen ganzen Tristan verästelt und verzweigt, gleich einer Aorta, einer Lebensader, die in einem Geflecht feinster Gefäße und Capillaren einen großen und edlen Organismus mit Blut versorgt, das Wesen dieser ewigen Melodie hat Wagner selbst sehr anschaulich in einem liebevoll ausgemalten Gleichnis umschrieben: „Wie der Besucher des Waldes, wenn er sich, überwältigt durch den allgemeinen Eindruck, zu nachhaltender Sammlung niederläßt, seine vom Druck des Stadtgeräusches befreiten Seelenkräfte zu einer neuen Wahrnehmungsweise spannend, gleichsam mit neuen Sinnen hörend, immer inniger auflauscht, so vernimmt er nun immer deutlicher die unendlich mannigfaltigen im Walde wachwerdenden Stimmen; immer neue und unterschiedene treten hinzu, wie er sie nie gehört zu haben glaubt; wie sie sich vermehren, wachsen sie an seltsamer Stärke, lauter und lauter schallt es, und so viel der Stimmen, der einzelnen Weisen er hört, das überwältigend hell angeschwollene Tönen dünkt ihm doch wiederum nur wie eine große Waldesmelodie, die ihn schon anfänglich so zur Andacht fesselte, wie sonst der tiefblaue Nachthimmel seinen Blick gefesselt hatte, der, je länger er sich in das Schauspiel versenkte, desto deutlicher, heller und immer klarer seine zahllosen Sternenheere gewahrte. Diese Melodie wird ewig in ihm nachklingen, aber nachträllern kann er sie nicht; um sie wieder ganz zu hören, muß er wieder in den Wald gehen, und zwar am Sommerabend. Wie töricht, wollte er sich einen der holden Waldsänger fangen um ihn zu Hause vielleicht abrichten zu lassen, ihm ein Bruchteil jener großen Waldmelodie vorzupfeifen! . . . . ."

* * *

Es ist eine Eigentümlichkeit der Wagnerschen Dramen, daß sie niemals mit dem Nullpunkt des Dramas einsetzen, daß sie nie an die ersten Anfänge der Handlung zurückleiten. Sie beginnen stets mit einer großen Situation, zumeist mit Not, Sorge und Angst, mit gespannter Kraft, immer mit einer bedeutsamen und beziehungsreichen Szene. Sie führen uns sofort mitten in die Handlung hinein, zumeist in eine weit vorgeschrittene Entwicklungsphase des dramatischen Prozesses. Der Kunst des Dichters bleibt es vorbehalten, uns die für das volle Verständnis notwendigen Aufschlüsse und Erklärungen in der besonderen Form von Erzählungen zu geben, deren sich Wagner zu diesem Zweck in allen seinen Werken mit außerordentlicher Meisterschaft bedient; in diesen Erzählungen legt er mit größter Kunst die Vorgeschichte der Handlung nieder und berichtet in ihnen auch das, was etwa in dem dunklen Raum zwischen den einzelnen Akten fällt; in ihnen sagt er alles, was zu sagen nötig ist, mit lebendigster Anschaulichkeit. Auch in seinem Tristan macht er von diesem Kunstmittel ausgiebig Gebrauch, wie wir sehen werden.

Zunächst ist es wieder eine Situation voll Not, Sorge und Angst, in deren Bann gleich die erste Szene des Werkes steht. Auf der Bühne eine erstarrte Gruppe: Isolde, das Gesicht in die Kissen eines Ruhebettes gedrückt, Brangäne, über die Reeling des sacht segelnden Schiffes ausschauend in die Ferne. Von obenher, aus dem Krähennest am Mast, tönt die Stimme eines jungen Seemannes, der ein Lied singt von der „irischen Maid, der wilden ‚minnigen Maid": ein seltsames Lied, dessen Melodie in schwankenden Intervallen weiterklettert, wie an den Maschen einer Strickleiter, wie an den schlaffen Tauen des Takelwerkes. Es ist ein ungeübter Sänger, der da singt; oder, sagen wir besser: ein unverdorbener Sänger: sein Naturgesang wirkt wie Stegreifkunst und freie Phantasie; aber auf echte Herzenslaute gestellt, schließt sich das Fremdartige der Melodie gar bald vertraut an unser Gemüt. Die tiefe Stille, die an Bord des Schiffes herrscht, die erwartungsvolle Unbewegtheit der beiden Frauen und die auffällige Haltung Isoldes, in der sich eine Gemütsbewegung von besonderer Heftigkeit

ausdrückt und dieses schwermütig-feurige, sehnsuchtsgeschwellte Lied eines unsichtbaren Sängers: das sind Kontraste, deren Elemente sich ineinander spiegeln, die sich gegenseitig steigern und Außergewöhnliches vorbereiten. Die letzten Worte des Liedes von der irischen Maid, die Wehrufe des jungen Sängers schlagen an das Ohr der in sich versunkenen Isolde und stören sie aus schwerem Sinnen auf.*) Sie, die irische Maid, die Königstochter mit dem wehen Herzen, die an den Blick Tristans denkt, sie wähnt sich verhöhnt. Ein Motiv kochenden Zorns läuft, sich aufbäumend und in der Tiefe erstickend, durch das Orchester. Jäh auffahrend gewahrt Isolde die treue Dienerin Brangäne. Und in weichen, gemächlichen Klängen, in denen Wagner eine Phrase aus dem Lied des Seemanns als behagliches Reise- und Fahrtmotiv zu einem wunderschönen Gesang des Violoncells ausspint, singt Brangäne von den blauen Streifen, die am Horizont**) aufsteigen, von Cornwalls grünem Strand, den sie noch vor Abend erreichen werden. Aber Brangäne kennt ihre „trauteste" Herrin nicht; sonst würde sie nicht zu trösten glauben, wo sie zerfleischt; ihre Worte gießen Oel in die Flammen, und so bricht denn mit vulkanischer Gewalt der Schmerz Isoldes in zorniger Leidenschaftlichkeit hervor. Das eine Wort: „Cornwall" hat ihr ein brennendes Gefühl von der Schmach erweckt, der sie sich überliefert sieht; die Schmach, von Tristan, den sie einzig liebt, verschmäht und verraten worden zu sein, zerwühlt ihre tiefste Seele. Und um diesen brennenden Schmerz in Rachewollust zu kühlen, ruft sie nach den dunklen Zaubergewalten, nach den Dämonen der Natur; sie beschwört den Sturm, daß er das träumende Meer aus trägem Schlaf rüttle, daß er

*) Ein seltsamer Zufall will es, daß der erste Accord des Klavierauszugs (2/2 Takt) nach dem Lied des jungen Seemanns einen Fehler enthält: er heißt nicht g, b, des, e, sondern wie die Orchesterpartitur beweist: ges, b, des, e.

**) „Blaue Streifen steigen im Westen auf" sagt Brangäne. Da das Schiff ostwärts segelt — das Ziel der Reise liegt ja im Osten — und die blauen Streifen auf Cornwall bezogen werden müssen, so dürfte hier Wagner doch wohl ein Irrtum unterlaufen sein: es muß heißen „im Osten".

das Schiff, auf dem sie segeln, zerschlage und verschlinge. Die Musik folgt den starken Worten mit bewunderungswürdiger Kraft: den Sturm und das erregte Meer, das sich Isolde wünscht, wir fühlen es in dieser aufgewühlten Conflut, in diesen niederzuckenden Configuren, in diesen Wellenkämmen von Musik, über die geheimnisvolle mystische Formeln wie Zaubersprüche hingleiten. Aber vergeblich entladet sich die wilde Majestät dieser in Vernichtungswonne schwelgenden Beschwörung. Das Meer bleibt ruhig, und ebenso ruhig zieht das Schiff seine Bahn. In ihrem zitternden Schmerz bleibt Isolde allein, und das Alleinsein erzeugt ihr gefährliche Gedanken.

Wer den ersten Tristanakt ruhig überschaut und über die zahllosen, ganz einzig-wundervollen Feinheiten der Charakteristik und die unvergleichliche Neuheit und schmerzliche Schönheit des musikalischen Ausdrucks hinweg, lediglich das dramatische Moment ins Auge faßt, der wird ohne weiteres bemerken, wie Wagner hier mit einer unaufhaltsamen centripetalen Kraft nach dem Mittelpunkt der ganzen Tristan-Tragödie hindrängt, wie die szenischen Vorgänge durchaus dem Rachegedanken Isoldens dienen, wie jedes Wort, das auf der Bühne gesprochen wird, jede Geste, wie die Mannenlieder und die an sich dramatisch belanglosen Matrosenrufe, ja sogar die Arbeiten des Schiffsvolks auf dieses Ziel hintreiben und Isolde mit diabolischer Macht vorwärts peitschen: dem Tode entgegen, den sie gemeinsam mit Tristan sich aus dem Giftbecher trinken will. Wie Wagner die Katastrophe vorbereitet, wie er ihre eherne Notwendigkeit beweist und den Tod als einzige Lösung der furchtbaren Schicksalswirrung, der Tristan und Isolde verfallen sind, uns erkennen läßt, darin liegt eine überwältigende Größe; es ist die That eines dramatischen Dichters von höchstem Genie. Die Reihe dieser im dramatischen Sinn furchtbaren Zwangmittel, die mit den verständnislosen Trostversuchen Brangänes begannen, — die Isolde die Last ihres Schmerzes allein weiter zu tragen nötigen —, setzt sich fort in den folgenden Szenen in fortwährender Steigerung a majori ad maximum. Brangäne hat die Vorhänge, die das Gemach Isoldes abgrenzen, zurückgezogen, und Isolde erschaut nun, über das Deck hinweg,

auf dem Matrosen und Seevolk sich lässig gelagert haben, den Helden Tristan, der in ruhevollem Ernst am Steuer steht. Noch einmal klingt aus der Höhe des Mastes das melancholische Lied des jungen Seemannes mit seinen jetzt tief in das wunde Herz Isoldes schneidenden Weherufen. Den Blick auf Tristan gebannt, ringt sich von den Lippen Isoldes das erste stille Bekenntnis ihrer Liebe und ihres Herzeleids los:

Mir erkoren, mir verloren,
Hehr und heil, kühn und feig
Totgeweihtes Haupt,
Totgeweihtes Herz! — — —

In diesen Worten offenbart Isolde ihr ganzes Geheimnis und den innersten Kern der Tragödie: Tristan ihr erkoren, vom Schicksal ihr von Ewigkeit her bestimmt, ist ihr zugleich ewig verloren, weil er, der kühne und hehre Held, dem sie als Braut entgegengebebt, sie feige einem anderen überläßt. Der Anblick dieses heiß geliebten Mannes geht Isolde nahe; aber über das bittere Glück ihrer Liebe hinaus weiß sie nur das eine: den Tod. Der Wechsel von As-dur und A-dur in fahler Instrumentation — Posaunen und Trompeten in grausigem pianissimo und dazu der kalte Schauer eines leisen Paukenwirbels — giebt dem Todesmotiv eine eigene harmonische Note von düsterer Starrheit: so droht das Verhängnis, das hier ein Weib ist und Isolde heißt und . . . jetzt Tristan mit den herrischen Worten zu sich entbietet:

Befehlen ließ dem Eigenholde
Furcht der Herrin, ich, Isolde!

Die gebieterischen Oktavensprünge der ersten Worte weisen auf das drohende Todesmotiv zurück, und über den Harmonien liegt wieder ein fahler Dämmer. Die Ehrfurcht heischende Gebieterin umgiebt sich mit einem gefährlichen Zwielicht; in seiner Düsterung lauert Gefahr, klagt eine warnende Stimme. Brangäne tritt auf das Deck unter das Schiffsvolk. Wagner hat hier eine Szene aus dem Seemannsleben mit frischen Farben und prächtigster Realistik festgehalten: Matrosen holen im rhyth-

mischen Gleichtakt ein Tau ein: das Bild ist szenisch und musikalisch von größter Treue gegen die Wirklichkeit und ein kleines Musterbeispiel für die künstlerische Behandlung realistisch kolorierter Episoden. Und auch hier wieder der außerordentliche Sinn Wagners für Gegensätze, für das Dramatische und die Polyrhythmik des Lebens, die allein dem Dramatiker sich offenbart: während das Tau über die Planken schürft und die Sehnen der kräftig zugreifenden Seeleute sich straffen, ihre Gestalten rüstig sich regen, steht im Hintergrund, aber erhaben über alle, in heldischer Haltung und feierlicher Ruhe Tristan am Steuer: der leitende Gedanke, der die Muskeln und die Mechanik des Körpers beherrscht. Auf Tristan schreitet Brangäne zu. Er, der die etwas wegwerfende Bezeichnung „Eigenhold" als eine seinem Stolz zugefügte Kränkung auffassen müßte, bleibt der Botschaft Brangänens gegenüber vollständig ruhig. Zwar zuckt er leise zusammen, als der Name Isoldes an sein Ohr schlägt: aber er faßt sich sofort, mild und loyal klingt seine Rede; er ist der gehorsame, ergebene und getreue Diener seiner Herrin, in diplomatischen Wendungen und glatten verbindlichen Worten wohl erfahren. In sanftem Arioso fließt die Musik dahin: Honig an den Lippen des Helden. Als nun Brangäne ungeduldig wird und wortgetreu dem „Eigenhold" Isoldes Befehl verkündet, da fährt Kurwenal geärgert empor, und Kurwenal, der instinktiv von unbehaglichem Mißtrauen gegen die Frauen erfüllte treue Knappe Tristans, singt als Antwort ein böses Lied von Tristan dem Helden, dem Herrn der Welt, der seinem Ohm eine Braut schenkt; und in seiner derben Begeisterung für diesen Helden Tristan stimmt der rauhe Kriegsmann eine Strophe an von Herrn Morold, der auf ödem Eiland begraben liegt, erschlagen von Tristan. . . .

Sein Haupt doch hängt in Irenland
Als Zins gezahlt von Engeland:
Heil unser Held Tristan,
Wie der Zins zahlen kann! — — —

Jubelnd empfangen von Kurwenal die Knappen und Matrosen, das gesamte Schiffsvolk, den Preisruf

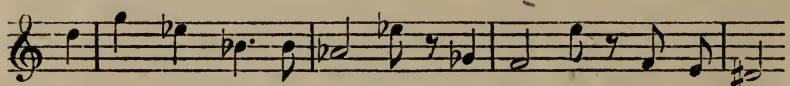
auf Tristan, und seine markigen, so ganz volkstümlich empfundenen Harmonien donnern über das Schiffsdeck, eine tödliche Kränkung, eine brennende Schmach für Isolde, die hier in brutalster Rücksichtslosigkeit sich an die Fülle des Hasses muß mahnen lassen, die sie diesem Tristan schuldet, nach dessen Blick es sie so schmerzlich verlangt, zu dem es sie hinzieht mit allgewaltiger Leidenschaft, und der ihrer Macht unerreichbar erscheint, er, der vor nicht allzulanger Zeit Morold, ihren Bräutigam getötet, sein blutiges Haupt nach der babarischen Sitte jener Zeiten ihr zugesandt. Und in dem Bewußtsein dieser Schmach, die von neuem aufgerührt, wie eine erstickend giftige Woge über Isolde zusammenschlägt, muß in ihr der heftige Wunsch, an dem Urheber alles Unheils, das sie getroffen, furchtbare Rache zu nehmen, zu wahnwitziger Gier aufflammen. Aber sie ist Weib: schwermütig-weiche Regungen kommen noch einmal über sie, als sie der aufhorchenden Brangäne in herzergreifenden Tönen von ihrer Liebe erzählt. Wagner hat sich für dieses große erzählende Stück die Vorgeschichte der Handlung aufgespart. Wir erfahren hier alles und jedes aus dem wunderbar beredten Munde Isoldes; — jedes Wort holt sie aus den tiefen Schächten ihrer Seele hervor, jedes Wort wird ihr zum Dorn, der sie sticht, zur Selbstqual und zur moralischen Geißelung, die, wie jede Flagellation, die Liebe nicht tötet, sondern steigert. Wie einst nach dem Tode Morolds ein siecher Mann, zum Sterben elend zu ihr gekommen, um von ihr, der als Aerztin weithin gerühmten Frau, Heilung von Weh und Wunden zu erlangen, wie sie in diesem „Tantris", wie er sich mit sorgender List nannte, und den sie mit Balsam und Heilsalben pflegte, durch einen Zufall jenen Tristan erkennen mußte, der ihren Morold erschlagen, wie sie, um den Tod des Verlobten zu rächen, mit dem Schwert in der Hand an das Lager des Genesenden trat, den sie lange anschaut:

Von seinem Lager blickt er her:
Nicht auf das Schwert, nicht auf die Hand ...
Er sah mir in die Augen.
Seines Elendes jammerte mich,
Das Schwert, ich ließ es fallen! —

— und wie sie diesen traurigen Mann mit geheilter Wunde nach Hause sendet, davon erzählt Isolde. Welchen ungeheuren Eindruck muß das freche Heldentum Tristans auf Isolde gemacht haben! Er erschlägt ihr den Bräutigam, der für unüberwindlich galt, und läßt die Wunden, die er von Morold empfangen, von der Braut des Erschlagenen pflegen und heilen: eine Tollkühnheit, eine Heroenübermütigkeit, die selbst in den legendenhaften Zeiten der kühnen Thaten und des selbstverständlichen Wagemutes zu den Ausnahmen gehören dürfte. Isolde müßte kein Weib sein, um einen Mann, der so außerordentliches wagt, nicht zu bewundern. Der Kreis schließt sich schnell: jener lange tiefe Blick verwandelte das quellende Mitleid im Herzen Isoldes in Liebe. Und daß diese Liebe auch auf Tristan zurücksprang, daß Tristan sein Gefühlsverhältnis zu Isolde mit unzweideutigen Worten geklärt hat, geht zweifellos aus Isoldes Worten hervor:

„Er schwur mit tausend Eiden
Mir ew'gen Dank und Treue
Nun hör', wie ein Held Eide hält . . ."

Tantris kehrte kühn als Tristan zurück, auf stolzem Schiff, von hohem Bord, Irlands Erbin begehrt er zur Eh'



für Kornwalls müden Kö-nig, für Mar-ke, seinen Ohm.

Dieses neue Wagestück Tristans, in unbegreiflichstem Widerspruch seinem Verhältnis zu der jetzt tötlich beleidigten Isolde gegenüber, ist in der That ebenso auffällig, wie schwer zu verstehen. Isolde, die die Situation mit blutiger Ironie beleuchtet, sucht den seelischen Ursprung der verräterischen Tat in der unbezwinglichen Abenteuerlust Tristans. Die brave Brangäne, mit ihrem subaltern biederen Unterthanenverstand, erklärt — nur sich, nicht aber Isolde, — die Sache mit den Worten:

Was je Herr Tristan Dir verdankte,
Sag', konnt er's höher lohnen,

Als mit der herrlichsten der Kronen?
So dient er treu dem edlen Ohm;
Dir gab er der Welt begehrlichsten Lohn,
Dem eignen Erbe, echt und edel
Entsagt er zu deinen Füßen,
Als Königin dich zu grüßen. . . .

Das klingt ganz schön und gut. Indessen, die tausend Eide, mit denen Tristan der Retterin Isolde ewige Treue geschworen, kehren sich gegen den Meineidigen, und in dem unerhörten Verrat, den Tristan an Isolde begangen, indem er sie für König Marke freite, geblendet von den Ehren der Welt, von eitler Abenteuerfreude und prahlendem Ruhm, liegt die tragische Schuld Tristans, von der ihm keine noch so gewandte Verteidigung, kein Hinweis auf die selbstlose Treue, die er seinem Ohm bewahrt, rein zu brennen vermag: denn Treue kann niemals auf Untreue aufgebaut sein.

In kosenden Worten und hinreißenden Tönen versucht Brangäne Isoldes fein empfindliche Seele einzuschläfern, den brennenden Schmerz der goldigen Herrin zu stillen; — musikalisch ist dieser Gesang von außerordentlicher Schönheit und bezwingender Macht. In der Phantasie der umsichtigen Brangäne taucht Isoldes Gemahl, König Marke auf, der „müde König", wie ihn Isolde genannt hat. Das Wort klingt in Brangäne weiter: Isolde, dies junge blühende Weib und Marke, der gereifte Mann, der die heftigen Leidenschaften und die heißen Wünsche des Blutes längst überwunden hat, den kein wildes Begehren nach Weibeswonne, sondern Staatsklugheit zur Ehe trieb: diese beiden machen ihr einen Augenblick lang Sorge. Aber eben nur einen Augenblick lang. Denn wenn es wirklich einen Mann gäbe, der an dem Reiz Isoldes nicht Feuer fing — und sollte dieser Einzige Marke sein! — so gäbe es doch auch noch immer ein unfehlbares Mittel, jede bedauerliche Art von „Müdigkeit" zu bannen: den Liebestrank, das feinste und hehrste Elixier, das die Irenkönigin, Isoldes Mutter, zauberkundig gebraut. Die Musik bemächtigt sich jetzt des tragisch gefärbten Motivs der Liebessehnsucht, das hier, wie schon früher, die Rolle eines Zauber-

motivs behauptet und in den sublimsten Harmonien und Modulationen spielt; ein geheimnisvoll schwankendes Gebild, das kaum den festen Boden einer Grundharmonie berührt, ohne sofort wieder ins Ungewisse emporzutreiben. Es mag in diesem Zusammenhang auf das hier doppelt bedeutsame harmonische Kunstmittel des sogenannten Trugschlusses hingewiesen werden, von dem Wagner in der Tristan-Musik einen ebenso reichlichen wie genialen und eigenartigen Gebrauch macht. Der Trugschluß in der Tristanmusik wird zum Symbol: für den „Trug des Herzens", für das Sphinxrätsel der Liebe.

Dem Liebesmotiv stellt sich aber, dunkel aus den Tiefen des Orchesters aufsteigend, das Todesmotiv mit dem Meduſenblick seiner starren Harmonien und das unheimlich ins Bodenlose hinabsinkende Schicksalsmotiv entgegen: ein anderer Trank ist es, der Isolden taugt. Auch Brangäne erkennt ihn, und entsetzt schreit sie auf:

„Der Todestrank!"

In diesem Augenblick erschallen vom Deck her seemännische Kommandorufe und die elementaren, im Ohr unvergeßlich sich festbeißenden Rhythmen eines Matrosensangs, die den Massen, — mögen sie nun marschieren oder mit den Händen zugreifen, — eine regelmäßige und nur so wirksame Kraftentfaltung ermöglichen. Dieser markige, dröhnende, laute und wie ein gewaltiges Uhrpendel schwingende Singruf:

Ho! he! ha! He!
Am Untermast die Segel ein!

schlägt mahnend auch an Isoldes Willen. Schon tritt auch Kurwenal ein als Bote Tristans, der zu Eile mahnt:

„Fürs Land sich zu bereiten,
Daß er sie könnt geleiten."

Das reizvolle Spiel der schwingenden Rhythmen, lustiger Triller und einer fröhlich bewegten Melodik, die um Kurwenals Worte flattert wie der Wimpel vom

Mast, versteint sich in der Gegenbotschaft, mit der Isolde den Boten Tristans belädt: Isolde fordert Tristan vor ihr Angesicht:

„Vergessen und Vergeben für ungebüßte Schuld,
Die böt ihm meine Huld."

Einfache Accordharmonien, in gemäßigter Achtelbewegung die furchtbare Erregung Isoldes verhüllend, oder sich zu Tremolando-Schauern verdichtend, begleiten die mit größter dramatischer Schärfe deklamierten Worte Isoldes. Das Sühnemotiv der Posaunen, jäh anschwellend im grimmen Ernst, wie eine Zornesader, trägt freilich in die Situation den Charakter des Unheimlichen, ein Ahnen von dem unausbleiblich nahenden Verhängnis hinein. Und daß das Schicksal jetzt wirklich vor der Pforte steht, daß die Katastrophe in greifbare Nähe getreten ist und schon der kommende Augenblick die Entscheidung bringen wird und bringen muß, eine Entscheidung, die nur tragisch sein kann, das lehrt uns der leidenschaftliche Ausbruch, in dem Isolde nun von der treuen Dienerin Abschied nimmt. Der herrische Befehl, mit dem sie unter der drängenden und mächtig tragenden Bewegung des Schicksalsmotivs in den Bässen, welches das ganze symphonische Gefüge beherrscht, als Sühnetrank für Tristan und sich den Todestrank fordert, ihn, der allein tiefstes Weh und höchstes Leid stillt. In diesem hochdramatischen Augenblick, der das innere und das äußere Leben, Gefühl und Accent, Seele und Gebärde mit der gleichen Kraft spannt, tritt Tristan vor Isolde hin, ehrerbietig, voll von Wissen und Ehrfurcht, im klarsten Bewußtsein, gewappnet mit guten Gründen, um dem Zorn Isoldes zu begegnen, dessen er sich wohl versehen durfte; heroisch-trotzig und von unerschrockenster Entschlossenheit, die das eigene Leben wie eine Bagatelle verachtet. Aber er wird doch bleich und düster, als er die verhängnisvolle Wendung, die das Gespräch nimmt, nicht mehr aufhalten zu können sich bewußt ist, und Isolde mit dem Hohn, mit dem sie ihn übergießt, sich selbst auf das bitterste kränkt und in jene Erregung, in jenen tragischen Zorn hineinstachelt, aus der endlich, wie aus der heißen Wetterwolke, der vernichtende Blitz zuck

muß. So stehen die beiden einander gegenüber: beide Helden, Helden des Trotzes bis zum Tod. Isolde beherrscht mit tyrannischem Willen die Situation, und Tristan, fatalistisch gestimmt, würde die Freiheit seines Willens verlieren, wenn er es nicht vorzöge, den Willen des Schicksals zu dem seinigen zu machen. Er, der treffliche Schiffsfahrer und kühne Segler, treibt jetzt mit dem Strome in vollstem Wissen den Klippen, der Brandung entgegen, die ihn verschlingen muß.

Brangäne hat inzwischen, dem gebieterischen Wink Isoldes folgend, die Phiole ergriffen, um den Sühnetrank zu bereiten. Das Orchester malt in stöhnenden und brünstig klagenden Lauten die seelische Qual der Dienerin, die in dem Kampf zwischen Gehorsam gegen den Befehl der Herrin und liebevoll-treuester Anhänglichkeit an die „trauteste Holde" von zwei Uebeln das wählt, das sie von ihrem Standpunkt, dem Standpunkt der Normalmenschen aus, für das kleinere hält: sie füllt in die goldene Schale nicht das tötliche Elixier, sondern den Liebestrank. Es braucht wohl kaum betont zu werden, daß es für die Verständlichkeit dieser Szene während der Aufführung von entscheidender Bedeutung bleibt, daß die beiden Flaschen äußerlich in Form und Farbe deutlich zu unterscheiden sind: der aufmerksame Zuschauer muß den frommen Betrug Brangänes mit voller Klarheit der Anschauung und des Urteils durchschauen können.

Von Deck her tönen wieder Steuerkommandos. Das Schiff hat seinen Bestimmungsort erreicht, der Anker rasselt nieder. Es ist höchste Zeit für Isolde, ihre Rache, ihre Sehsucht, ihre verschmähte Liebe zu ersättigen. Schon die nächste Sekunde kann die Herolde König Markes bringen. Um „ganz zu genesen" setzt Tristan den Becher, aus dem er sich den Tod trinken muß, an die Lippen. Sein Sühneid lautet:

Tristans Ehre — höchste Treu!
Tristans Elend — kühnster Trotz!
Trug des Herzens! Traum der Ahnung!
Ew'ger Trauer einz'ger Trost:
Vergessen's güt'ger Trank
Dich trink ich sonder Wank — —"

Und er trinkt. Dann reißt ihm Isolde den Becher von den Lippen und leert wie im gierigen Durst, lechzend nach der unendlichen, ewigen Labung dieses Trankes, die Schale. Auch sie hat sich also den Tod getrunken, den sie nun Beide erwarten und in dessen Gnadenschauern die Geheimnisse ihrer Seelen nach oben steigen, an die Oberfläche des verfallenen Lebens. Im Angesicht des Todes ringt sich dieses Geheimnis von ihren entsiegelt bebenden Lippen, die Blicke senken sich, eine ungeheure Gewalt treibt sie, die sich solange feindlich geflohen, jetzt zu einander hin, in Zagen, Seufzern und in endlich ausbrechender Zärtlichkeit nähern sie sich, bis sie überströmend von Seele, von Mitleid, Liebe und Sehnsucht sich in die Arme sinken. Aber der Tod, den sie erwarten, und auf dessen Altar sie das schmerzliche Opfer ihrer Liebe gebracht haben, kommt nicht. Und im Festjubel, der jetzt losbricht, in der tosenden Hochzeitsfreude und loyalen Begeisterung, die alle packt und die Mannschaft des Schiffes in hellem Freudengeschrei und Heilrufen auf den nahenden König mit schmetternden Trompeten wetteifern macht, sind Tristan und Isolde die einzig Elenden. Sie wissen es jetzt: nicht den Todestrank haben sie getrunken, sondern den Liebestrank, nicht Erlösung von Weh und Leid ward ihnen, sondern die ewige Qual eines neuen, grausam veränderten Lebens.

O Wonne voller Tücke!
O truggeweihtes Glücke!

ruft Tristan verzweifelt aus.

Welch ein Ende! Tristan hat einem eitlen politischen Ehrgeiz alles geopfert: das hehrste Weib, seine Liebe, das Glück seines Lebens. Was er für diese höchsten Güter eingetauscht, ist ein Dasein voll Trug und Heimlichkeit, voll Selbstqual und marternder Sehnsucht; der Stern der Treue, der bisher über seinem Haupt licht und mild geleuchtet, ging an seinem Horizont unter. Die Ehre, die er als höchsten Wert seiner Ritterlichkeit und seiner Mannestugend bewahrt, verpfändet er den Zufällen einer freilich schuldlos entfesselten, aber darum nicht schuldlosen Leidenschaft. Den starken Akzent, den Tristan auf die Ehre legte, dürfen wir, — nebenbei be-

merkt, — als einen Nachklang von dem spanischen Dichter Calderon her betrachten, mit dem sich Wagner eifrig beschäftigt hat, und über den er sich in einem sehr bezeichnenden Brief an Liszt aus Paris äußert:

„Der feine und tief leidenschaftliche Sinn der (spanischen) Nation gibt sich in dem Begriff der Ehre einen Ausdruck, in welchem — — „die furchtbarste Selbstsucht und die höchste Aufopferung zugleich ihre Befriedigung suchen .... Die ergreifendsten Darstellungen des Dichters haben den Konflikt dieser „Ehre" mit dem tief menschlichen Mitgefühl zum Vorwurf; die Ehre bestimmt die Handlungen, welche von der Welt anerkannt, gerühmt werden; das verletzte Mitgefühl flüchtet sich in eine fast unausgesprochene, aber desto tiefer erfassende, erhabene Melancholie, in der wir das Wesen der Welt als furchtbar und nichtig erkennen. Dieses wunderbar ergreifende Bewußtsein ist es nun, was in Calderon so bezaubernd schöpferisch gestaltend uns entgegentritt, und kein Dichter der Welt steht ihm hierin gleich...." Die furchtbarste Selbstsucht und die höchste Aufopferung, das charakterisiert aber auch auf das genaueste den Tristan Wagners: den Konflikt seiner Ehre mit dem tief menschlichen Gefühl, der seine Tragödie ist.

Die Musik dieser grandiosen Szenen, die in ihrer dramatischen Wucht, in der Energie ihrer seelischen Bewegung und ihrer dämonisch treibenden Kraft zu den größten Leistungen aller Dichter und aller Zeiten gehört, steigert die Wirkung des szenischen Vorgangs zu einer Höhe, die keinem Dichter, der nicht zugleich auch genial schaffender Musiker ist, erreichbar wird. Kolossal ist gleich die Musik, die den Eintritt Tristans in die Handlung begleitet: das Heldenthema Tristans mit schweren Akkordschlägen verbunden, wahren Faustgriffen des Schicksals. Die tief tragische Note dieser erschütternden Musik stimmt unvergleichlich zu der Situation; in den furchtbar energischen Akzenten der Streicher, wenn sie sich auch in einer schmerzlich-schwermütigen Wendung zähmen, fühlt man das zwingende unwiderstehliche Muß der Tragödie; „So stirbt ein Held" —: mit dem Stolz des Heroen und dem unzerstörbaren edlen Selbstgefühl, das

über aller Bitternis des Lebens fortglüht, wie hier der langgehaltene Ton. Es ist der rote Glanz des schon untergegangenen Sonnenballs, der noch am Horizont flammt und an den Wolken haftet. Wir dürfen dieses unvergleichlich erhabene, heldische und wuchtige Gebild von Musik das Thema der Sitte und der Heldenehre nennen: als solches spielt es in dem psychischen Kampf auf Leben und Tod, den Tristan mit Isolde führt, eine bedeutsame Rolle. Auf seinem schwersten Heldengang begleitet Tristan ein düsterer Weggenosse: das drohend emporgrollende Schicksalsmotiv, das die letzte Antwort vorbereitet und die letzte Lösung aus den Konflikten jenes Heldentums, als das, über den Schild des Ritters hinaus, jedes volle und echte Menschentum gewertet werden muß.

Das Thema der Heldenehre umspielen da und dort ironische Lichter, kleine höhnische Bratschenmotive, lächelnde Falten im Antlitz Isoldes: Isolde träufelt ihren Spott über den sittsamen Tristan, der, ein allzu ängstlich-zeremonieller Brautwerber, die Braut gemieden, aber leise im Herzen vibriert ihr die Zornesfiber, und auf die geheimen Unterströmungen ihrer Gedanken, auf die bohrende Leidenschaft ihres Gefühls wirft das immer wieder emportauchende Todesmotiv einen fahlen Schein. In wundervollem Licht erglüht die Musik dort, wo Isolde ihres Verlobten, des hehren Irenhelden Morold gedenkt, dem sie einst die Waffen geweiht zum Streit. Das Thema der Heldenehre erscheint hier in Harmonien von mildem Glanz, in weichen Rhythmen, von einer Fülle zärtlicher Hingabe getragen. Die Ehre Morolds empfindet Isolde als ihre eigene Ehre; die rauhe Kraft dieser Heldenehre hat sich Isolde ins Weibliche übersetzt. Sie schwelgt in trügerischen Gefühlen und verherrlicht den Angelobten, den ihr Tristan getötet; sie malt sein Bild mit strahlenden Farben und betrügt sich selbst, indem sie die Größe ihres längst verschmerzten Verlustes übertreibt: alles zu dem Zweck, um Tristan um so sicherer zu treffen; darum spielt sie mit ihrem Herzen Verstecken und stachelt sich so künstlich in einen Rachezorn hinein, von dem ihre Seele kaum etwas weiß, jetzt, da sie dem Mann Aug' in Aug' gegenübersteht, der Morold zweimal gefällt: zum erstenmal auf dem

Schlachtfeld und zum zweitenmal in ihrem Herzen. In dem Dialog zwischen Beiden muß Morold die Kosten der Unterhaltung bestreiten. Von Morold wendet sich Isolde, das Thema fallen lassend, jäh zu Tristan:

„Da die Männer sich all ihm vertragen
wer muß nun Tristan schlagen?"

Wie Isolde diese Männer verachtet, wie niedrig sie Tristan ins Angesicht den Wert derer schätzt, die sich „ihm vertragen", das kündet auf das deutlichste die melodische Einkleidung dieser Worte: es ist die einzige triviale Stelle in der gesamten Tristanmusik, eine bewußte chromatische Terzenbanalität, ein gemeiner Klang, dazu bestimmt, Tristan zu verletzen; eine bündige Formel der Verachtung für die hinter ihm; ihre Degradation zum Pöbel, weil keiner von ihnen hervortrat, um den Erschlagenen zu rächen. Diese Rache bleibt also Isolde aufgespart. Und zur Rache gerüstet und bereit, fordert sie Sühne von Tristan. Der bald emporzüngelnd ausbrechenden, bald gebändigten, bald drohenden, bald verlangenden Leidenschaftlichkeit, die den Pulsschlag der Musik beschleunigt, sobald Isolde spricht, steht in düsterer Ruhe, ein wenig beklommen, aber fatalistisch gefaßt, Tristan gegenüber. Aber die Geschäftigkeit und die äußere Beredtsamkeit, die Isolde entfaltet, ist nur ein Verschweigen ihres Geheimnisses: daß sie ihn liebt, weiß Tristan, muß Tristan wissen. Er nennt sie darum „des Schweigens Herrin", und sein eigenes Geheimnis umkleidet er mit einem dumpfen, melancholischem Wortspiel:

„Des Schweigens Herrin heißt mich schweigen:
faß ich, was sie verschwieg,
verschweig ich, was sie nicht faßt."

Tristan verbirgt seine Liebe, er schweigt von dem, was ihn tief innerlich bewegt, genau so, wie Isolde schweigt, die das Bekenntnis nicht verstehen würde, daß seine Ehre dem Mann höher steht als seine Liebe. Den szenischen Vorgang, der hier durchaus im Seelischen spielt, entschleiert in seiner ganzen Fülle an Empfindung und Gefühlselementen, an leidenschaftlichen Zuckungen, an stechendem Schmerz, an Hohn, Trotz und Elend die Musik.

In dem Geflecht der Motive treten starke Adern hervor: dem Tantrismotiv, das sich in einer neuen, rhythmisch zusammengedrängten und in punktierten Notenwerten fortgeführten Form zu einem Motiv der Not und der Drangsal auswächst, folgen drohend, düster die Motive der Schicksalsverfallenheit, des Todes, und auf dem gespaltenen Heldenthema Tristans ruht der Sühneeid mit seiner schmerzhaft eindringlichen Deklamation, die in den Worten „Ew'ger Trauer einz'ger Trost" wie in einem Herzblut erschütternder Harmonien sich badet. Ihren Gipfelpunkt erreicht die Sühneszene in dem Augenblick, da auch Isolde den Becher, den Tod sich trinkend, an die Lippen setzt: hier erscheint in furchtbar gewaltigem Klang das tragende Hauptmotiv der gesamten Tristanmusik: das Motiv der Liebessehnsucht: es erstarrt in dem tragischen Akkord, der, ein riesig ungeheurer Vernichtungsschrei, donnernd aus dem Orchester hervorbricht, und dieses Motiv der Liebessehnsucht löst sich dann aus dem Schrecken dieses wahrhaft überwältigend todestrotzigen Momentes in hoffnungsbanger Zartheit und in staunender Erwartung los. Es wendet sich in eine sanfte Lichtdämmerung hinein. Was wird die nächste Sekunde bringen? Die Liebe *und* den Tod? Die Liebe *oder* den Tod? Tristan und Isolde wissen es noch nicht, daß sie Tod *und* Leben zugleich auf sich genommen haben. Von Schauern erfaßt schauen sich die beiden in die Augen, ihre Seelen zittern; dasselbe Zittern vibriert im Orchester; kaum hörbar summt und sinkt ein mystisches Flimmern in die Tiefe hinab; alles Leben scheint zu veratmen und in einem letzten Seufzerhauch zu ersterben. Aber da steigt mit einem Male aus diesen eisigen Schauern des Todes eine heiße Welle nach oben; eine irre Melodie, mit der Kraft und dem Schmerz eines Krampfes, drängt sich unwiderstehlich hervor, das Weh einer Seele, das des Körpers Herr wird. Ist das das letzte Todesweh? Oder der erste Schmerz, das erste Weinen eines neuen Lebens, ein neues Leiden? Das ist es. Incipit vita nova. Wagner hat diesen Beginn, dieses Hinübergleiten in ein neues Leben mit ergreifender Psychologie, mit Farben und Tönen von unerhörter Wahrheit, mit einer seelischen Feinheit ohnegleichen geschildert. Dieses neue Leben,

das für Tristan und Isolde jetzt beginnt, ist ihr allerpersönlichstes, ureigenes Leben, das sie bis dahin scheu und schweigsam in sich gehütet, verborgen in den Tiefen ihrer leidenden Seelen; der innerste Kern ihres Wesens, ihrer Persönlichkeit, schlägt nun die lang zurückgedrängte Flamme, übermächtig und verzehrend hervor, wie vulkanisches Feuer aus trotzigem Berg, dessen Flanken die elementare Kraft dieses Feuers lange vorher erbeben ließ. Prachtvoller Flammenglanz strahlt von hohem Gipfel erdwärts. Ihre erste schmerzlich seligste Liebesstunde leben Tristan und Isolde, in bebendem Anschmiegen und Hindrängen der Seelen und der Körper, in glühendem Umfangen; immer von neuem ein Wonne-Finden und ein Verlieren, ein Besitzen im Tode, das sich zur überschwänglichsten Glückseligkeit steigert und allen vitalen Kräften in höchster Anschauung eine Richtung auf diesen einzigen Punkt hin gibt: in die Sekunden, die ihnen bis zu ihrem gemeinsamen Sterben noch bleiben, die ganze, lang aufgesparte, hochgestaute und zurückgedämmte Flut ihres Liebesglückes, den Jubel ihres Erkennens und Findens nach langem Irren, hineinzudrängen.

Süßeste Maid!
Trautester Mann!
Wie sich die Herzen wogend erheben,
Wie alle Sinne wonnig erbeben!
Sehnender Minne schwellendes Blühen,
Schmachtender Liebe seliges Glühen!
Jach in der Brust
Jauchzende Lust!
Weltentronnen
Du mir gewonnen,
Du mir einzig bewußt,
Höchste Liebeslust!

Wie ein Sturm braust über die beiden ihre jetzt rückhaltlos entfesselte, vom Tode selbst geweihte und gesegnete Leidenschaft dahin. Und dieser Sturm wühlt in einem Meer von Musik hohe Wogen auf in herrlich geordneten Wellenzügen. In der höchsten Beseligung ein tief tragischer Grundton: das ist das Wesentliche im

Charakter dieser wundervollen, schwärmerischen, sinnlich geschwellten und so übersinnlichen und keuschen Musik, die ganz in Liebe untertaucht, bis zum Rand mit Seele gefüllt ist, die ihren ganzen Inhalt empfängt von einem überströmenden Glücksgefühl und in einem erhabenen Zustand seliger Entrücktheit und der berauschten Weltvergessenheit des triumphierenden Ichs wurzelt. Ein süßes und zärtliches Motiv der Liebesschwärmerei, jener wonnige Gesang der Geigen, ebnet die Bahn der leidenschaftlich akzentuierten und drängend bewegten Melodie der Liebe und der wundervollen Erotik, der blühenden Minne, jenem bezaubernden musikalischem Gebild, mit dem Wagner ein Symbol von packender Kraft und überzeugender Wahrheit geschaffen hat. Die siedend aufwallenden Violinfiguren, der beruhigende trost- und hoffnungsreiche Terzengesang, die sehnsuchtstarke Klage und das entflammte Begehren der wonnig geschwellten Hörnermelodie, die die Mittelstimme beherrscht: so wird dieses Motiv der Liebesentzückung ein einzig ergreifendes Bild der nach Erfüllung schmachtenden Liebe, wie es niemals vorher gemalt worden ist. Neuem Tonmaterial, — objektiv malerischen Motiven, — gönnt Wagner erst in dem Augenblick Raum, da das Schiff das Ziel seiner Reise erreicht hat: mit den Mannen und dem Schiffsvolk, das jetzt auf dem Deck sich ordnet zum festlichen Empfang des Königs Marke, regen sich energische und straffe Rhythmen im Orchester; Heilrufe begrüßen den König, Festlärm dröhnt durch die Luft, frohe und freudige Klänge von leichter volkstümlicher Prägung werden laut, und über schmetternden Trompetenfanfaren triumphiert nun heiter und ankunftsfreudig das Reisemotiv: man ist glücklich zu Hause angelangt. Nur bei Tristan und Isolde versagt jeglicher Widerhall des allgemeinen Jubels; der einsame, in der Luft hängende, resonanzlose Freudenklang der Trompeten, mit denen der Akt schließt, ist kein Zufall. Tristan und Isolde stehen außerhalb dieses Jubels, außerhalb dieser Welt, die sie jetzt aus den Höhen ihres traumhaften, dem Tode abgerungenen Glückes zu sich herabreißt.

* * *

Der zweite Akt ist eine einzige, in riesenhaftem Ausmaß angelegte, gigantische Szene zwischen Tristan und Isolde: ein wunderbares Präludium der Liebeserwartung und der Nachtsehnsucht leitet sie ein, und in Todesverlangen und weher Selbstaufopferung mündet ihr tragischer Ausklang. Diese Liebesszene bildet in der Tristantragödie die große moralische Reinigung der schuldbeladenen Seelen; sie ist Erklärung, Rechtfertigung der Vergangenheit und bringt Tristan und Isolde zugleich die Erfüllung, die Sühne ihrer Liebe. Der Grundriß des Aktes ist von klassischer Einfachheit; alles Störende, Ueberflüssige, Nebensächliche fehlt; nur das Notwendige geschieht. Und das Notwendige ist eben die tragische Erfüllung einer Liebe, die sich nur vollziehen konnte mit einem Bruch der Sitte, mit einer Verletzung der sittlichen Gesellschaftsordnung, deren Zwang Tristan und Isolde gehorchen müssen. Die Verletzung dieses gesellschaftlich sanktionierten Sittengesetzes muß ihnen den Untergang bringen.

Man kann den Inhalt des Aktes mit wenigen Worten erzählen: Die Liebe, übermächtig und furchtbar, die sie erst auseinandertrieb und in ihnen mit tausend Schmerzen lebendig ward, führt Tristan und Isolde zu jetzt innigster Enge zusammen. Aber bei ihrer nächtlichen Zusammenkunft fallen sie einem eifersüchtigen Verräter zum Opfer: König Marke überrascht das Paar, und Tristan, in den Wurzeln seiner Ehre getroffen, stürzt sich in das Schwert des verräterischen Freundes Melot; er sucht den Tod, der ihn jetzt zum zweitenmal flieht. Aber noch findet er nicht den Weg zum „dunkelnächt'gen Land", das seiner Seele längst vertraute Heimat geworden ist. Schwer verwundet bricht er zu Boden.

Man wird sich bei dieser Skizzierung der szenischen Vorgänge auf den ersten Blick darüber klar werden, daß das, was die Schubfach-Aesthetiker gemeinhin „Handlung" nennen, hier, in diesem zweiten Tristanakt, kaum in den notdürftigsten Andeutungen vorhanden ist. Es hat in der Tat nicht an Stimmen gefehlt, die Wagner glaubten einen Vorwurf aus dieser Kargheit äußerer Vorgänge schmieden zu können. Man fand in diesem

Stück der Tristandichtung nur seelische Zustände, aber keine Handlung. Der Schulbegriff, der Maßstab doktrinärer Weisheit, den man an das Drama Wagners anlegte, hatte wieder einmal, wie so oft vorher und nachher, gründlich versagt. „Wollt ihr mit Regeln messen, was nicht nach eurer Regel Lauf...!" Man vergaß eben, daß Wagner im Tristan, zumal in diesem zweiten Akt, dem ein ganz wunderherrlicher dritter genau auf derselben Grundlage folgen sollte, einen durchaus neuen Typus des Dramas geschaffen hat. Das Wesentliche des Dramas ist eben niemals das äußere Geschehen, die äußere materielle Handlung, das Tun und Lassen, das Kommen und Gehen, die Bewegung der Szenenfolge gewesen, sondern doch immer nur der innere Seelenvorgang, die Wellenbewegung der Seele, die Flut und die Ebbe aus dem Meer des Lebens, eine ununterbrochene Gedankenarbeit auf der unwiderstehlichen Strömung vitaler Triebe und Instinkte. Wagner hat sein Seelendrama von Tristan und Isolde einfach „Handlung" genannt, weil es ihm bewußt war, daß er den tiefsten und feinsten Begriff der dramatischen Handlung in seinem Drama in lebendige Kunst umzusetzen hatte, und weil er in seiner Musik ein Organ von unerschöpflichstem Ausdruck, ein universales Mittel besaß, das Unsichtbare dieses Seelendramas sichtbar werden zu lassen, das tief im Fühlen und Denken Verborgene an die Oberfläche emporzuheben, seine Menschen durchsichtig und in ihren geheimnisvollsten Regungen verständlich zu machen, uns alle ihre feinsten Nervenschwingungen, ja die Zellenbewegung ihres geistigen Organismus zu zeigen, und mit den Motivsymbolen dieser Tonsprache alle Gedanken- und Gefühlskreise seines Dramas auf das innigste untereinander zu verknüpfen. Das, was scheinbar lange Strecken hindurch auf Handlung verzichtete, nannte Wagner: Handlung; er rettete damit diesem allzu materialistisch vergröberten Begriff seinen geistigen und psychischen Wert. Es war nicht Trotz gegen die allezeit hinkende Professoren-Aesthetik, nicht Auflehnung gegen altes Herkommen, nicht die Neuerungssucht eines genialen und unruhigen Kopfes, die in dieser Proklamation der Handlung als einer Umwertung alter, in Verfall ge-

ratener Werte lag, sondern einfach eine Notwendigkeit sich selbst und seinem Werk gegenüber. Jeder Gedanke, jede Empfindung und jedes Gefühl ist ein Geschehen, ist Handlung: und dieses innerliche Handeln und Geschehen hat Wagner in seiner Tristandichtung auf die allergrößten Momente gestellt, auf Gedanken und Affekte von ungeheurer Kraft und Tiefe, auf psychische Steigerungen, deren unerhörter Aufstieg, deren fortreißender Schwung sich mit irgend einer äußeren Tat gar nicht verbunden denken läßt, weil es keine äußere Handlung gibt, die groß und erschütternd genug wäre, um die seelischen Hochfluten der Tristanmusik auszulösen. Die Szene der Tristanhandlung ist und bleibt die menschliche Seele, und auf dieser Szene spielt sich ein Drama ab, in dem jede Sekunde, jeder Herzschlag ein Ereignis bringt: das reichste, schmerzlichste, unaufhaltsam flutende Erleben und Erfühlen; wie ein rastloses Aussenden, Kreisen und Zurückkehren elektrischer Wellen.

In diesem Verzicht auf äußere Handlung und diesem Erfülltsein von innerer Handlung ist „Tristan und Isolde" so neu, ein so ragender Denkstein in der Geschichte des Dramas, daß man diese einteilen könnte in die zwei großen Abschnitte: vor und nach der Erschaffung des Tristan, die im bedeutungsvollsten Wortsinn die Erschaffung einer neuen Welt ist.

Man hat eine interessante Frage aufgeworfen: bedeutet die große Szene zwischen Tristan und Isolde ihre erste Wiedervereinigung nach der Katastrophe auf dem Schiff? Ist es ihre erste Zusammenkunft, die sie hier wie ein hohes Fest der Liebe begehen? Oder hat Isolde, das Ehe-Weib König Markes, dem Geliebten in der Zwischenzeit bereits öfters unter vier Augen gesehen? Die Behauptung, daß sich die beiden zum erstenmal wieder allein in jener duftschweren Gartennacht treffen, läßt sich leider nicht ganz so unbedingt verteidigen, wie gerne man es auch möchte: es ist ein fataler Nebengedanke, daß Isolde, die Frau eines anderen, einen Liebhaber zu nächtlichem Besuche empfängt: um keinen Preis wünschte man das wundervolle Weib der süßen Gewohnheit des Ehebruchs erliegen zu wissen. Zum Ankläger Isoldes wird indessen eine Aeußerung, die sie Brangäne

gegenüber tut; Brangäne warnt die Herrin vor Melot, dem tückisch lauernden Verräter. Aber Isolde, fast eifersüchtig auf Melot, Tristans Freund, entgegnet:

„O, wie du dich trügst!
Ist er nicht Tristans treuester Freund?"

Und nun folgen die bedeutungsvollen Verse:

„Muß mein Trauter mich meiden,
Dann weilt er bei Melot allein..."

Ist das nicht ein Bekenntnis? Klingt das nicht wie eine Quittung über seine Besuche? Würde Isolde so sprechen können, wenn die Zusammenkunft des zweiten Aktes die erste nach der verhängnisvollen Schiffsreise, das erste einsame Wiedersehen nach ihrer Vermählung mit Marke wäre? Sicherlich nicht! Trotz alledem bleibt noch ein Ausweg übrig: nämlich die Annahme, daß Isolde ihren Tristan bisher zwar häufig genug, aber nicht allein, sondern in Gegenwart dritter Personen gesehen hat. Diese Annahme scheint ja bei der Lage der Dinge durchaus glaubwürdig: Isolde, der Mittelpunkt eines glänzenden Hofstaats, Tristan, Brautwerber und Neffe des Königs: die Beiden müssen sich in der Zwischenzeit unvermeidlich oft begegnet sein. So ließe sich also jenen Versen bei etwas gutem Willen immer noch ein unverfänglicher Sinn retten. Und dafür, daß es ihre erste große Liebesfeier ist, die sie in jener unheilvollen Wonnenacht begehen, spricht vor allem die unglaubliche Ekstase ihrer Seelen, der Sturm von aufgesparter Leidenschaft, die wilde unverbrauchte Kraft des Blutes, die ihre Adern fast zu sprengen droht, die lodernde Flamme ihrer Zärtlichkeit, der grandiose Ueberschwang und das Göttlich-Große ihrer Gefühlsoffenbarung, die Feierlichkeit ihrer Wonneversunkenheit und ihrer Seelentrunkenheit, der schmerzliche Unterton ihres Jubels. Auch Tristan und Isolde könnten nicht zweimal so lieben, nicht zweimal alles das erleben, was sich in dem zur höchsten Intensität angespannten Seelenakt dieses Liebesmysteriums in ihnen vollzieht.

Die musikalische Erfindung Wagners bewegt sich, wie in der gesamten Tristanmusik, so in diesem Tristan-

akt auf bewunderungswürdiger Höhe. Dem Zauber dieser unvergleichlichen, hinreißend großartigen Musik erlag Friedrich Nietzsche, als er, schon nach seinem Abfall von Wagner, über den Tristan schrieb: „er ist das kapitale Werk und von einer Faszination, die nicht nur in der Musik, sondern in allen Künsten ohnegleichen ist", und demselben Zauber folgte der englische Maler Aubrey Beardsley, der in seinem satanistischen Zerrbild „The Wagnerites", ein Heer furchtbarer Vampyrweiber schildert, die in irrsinniger Verzückung der Tristanmusik lauschen. Es ist jene Musik, die die Seele des reif empfindenden Menschen vollständig ausfüllt, befriedigt und erbeben macht; sie ist die ideale Musik unseres und der kommenden Jahrhunderte überhaupt, der schönste und ergreifendste Musiktraum, der jemals geträumt ward, das größte Wunder der gesamten künstlerischen Kultur von Anbeginn; eine Palette von Farben, von hellster Leuchtkraft bis zum phosphorischen Glimmen; gebrochene Töne und satte Tinten wie Kobalt und Purpur; Mischfarben, Klänge, Harmonien erlesenster Art, genial, neu, von berauschendem Zauber in ihrer seelischen Biegsamkeit. Und mit diesen Farbenspektren eines Orchesters, in dem die Instrumente wie mit lebendigen Seelen begabt sind, wo jedes von ihnen, in unmittelbarstem Zusammenhang mit dem Gefühlszentrum, von diesem seine Impulse empfängt, mit diesen Dämmerungen und Lichtspielen sind alle Sehnsüchte und alles Jauchzen vereint, jede Qual und jede Lust der Leidenschaft und der Liebesdürstigkeit. Linien und Stil von höchster Vollkommenheit. Es ist eine Mischung in dieser Musik von allem Süßen und Traurigen mit den brennenden Bitternissen des Lebens und der Seele. Alles Menschliche ward in höchster Steigerung, Fülle und Dichtigkeit, in Tönen ausgesprochen, wie sie niemals zuvor angeschlagen worden sind und niemals wieder angeschlagen werden können. Als ob der Mensch selbst hier in Musik aufgelöst worden wäre, als ob die Natur selbst das Feinste ihres Wesens in Klang verwandelt hätte. Und über dem Ganzen ein Glanz von Erhabenheit, eine milde Verklärung aller Tragik, der Geist der Erlösung und ein Gewölbe des Ewigen und Göttlichen.

Zwei große Motivkreise liegen in der Musik des zweiten Tristanaktes nebeneinander und schieben sich ineinander und übereinander: Die Tag- und die Nachtmotive, symbolische Formeln für die Vorstellungen und die Gedankenbahnen, auf denen sich Tristan und Isolde bewegen. So fallen in den Kreis der Tagmotive die Begriffe von Ehre, von trügenden Schein, von Gefahr und Irrung, von Eitelkeit, Wahn und Weltfeindlichkeit; sie bedeuten aber auch das wirkliche physische Licht, sie bedeuten Tag, Leuchte und Zünde, sie gelten von der Fackel, die vor dem Gemach Isoldes brennt, ein warnendes Zeichen für Tristan. In ihnen symbolisiert sich das der Liebe feindselige Element. Im Gegensatz zu ihnen fließen, in den Nachtmotiven die zahllosen, auf das feinste abschattierten Bilder und Vorstellungen zusammen, die sich auf Liebe und Ewigkeit, auf Nirwana und Tod beziehen. Sie gelten der Nacht im physischen und im metaphysischen Sinn des Wortes. Wahrhaft erstaunlich ist der Reichtum an kleinen, immer aber feinsinnigen und bedeutungsvollen Varianten, in denen sich diese Tag- und Nachtmotive unaufhörlich wandeln, wie es das Wort, wie es Stimmung und Situation fordern. Gleich einem mild opalisierenden Schmelz schmiegen sie sich den Versen der Dichtung an. In diesem wundervollen Vermögen, die Tonsprache auf die sublimsten Nervenschwingungen zu stimmen, in ihr Verschwiegenstes zum Tönen zu bringen, die Musik zwischen die Zeilen des Gedichtes zu legen, ruht nicht zum geringsten der unwiderstehliche Reiz der Wagnerschen Kleinmalerei, jener bezaubernden Detailarbeit, in der sich die haarfein zartesten Verästelungen des poetischen Gedankens ausbreiten.

Grell und scharf, ein stechendes Licht ausstrahlend, behauptet sich das Tagmotiv in seiner markantesten Gestalt als schneidende Dissonanz an der Spitze des Aktes, in dessen Entwickelung und Gedankengang es eine wichtige Rolle spielt. Wagner wandelt, der Forderung des dramatischen Akzents entsprechend, mannigfaltig seine Form, er führt es fort, in Sequenzen erweitert; mit genialen Harmonien mildert und dämpft sich die Helligkeit dieses Motivs, bis schließlich alles Licht in

ihm erlischt, so daß es fast wie zu einem Nachtmotiv umgeformt scheint, wie ja auch der Unterschied von Tag und Nacht einzig auf einer Lichtwirkung ruht. Ergreifend wirkt diese Charakterverschleierung in der Abenddämmerung, die auf das Tagmotiv herabsinkt, dort, wo die Musik auf den großen As dur-Satz, auf den Liebeshymnus sich vorbereitet. Diesem Tagmotiv stellt sich eine Anzahl großer sinfonischer Gedanken, eine Fülle herrlichster Melodik entgegen; dazu treten dann die alten Themen und Motive aus der Musik des ersten Aktes, von denen hier namentlich auf die schwere Wucht des Todesmotivs hingewiesen sei, das, — um nur auf eine der großartigen Ideenverbindungen hinzuweisen, — zu ragender tragischer Höhe in dem Augenblick sich emporrichtet, da Isolde die Fackel zur Erde wirft: ein totgeweihtes Haupt, ein totgeweihtes Herz treffen da die letzten erlöschenden Strahlen. Das ist ein Moment von überwältigend dramatischer Kraft, ein unwiderleglicher Beweis für die positive künstlerische Bedeutung der Leitmotive und den auf ihre systematisch entwickelte Technik gegründeten symphonisch-polyphon assoziativen Stil. Richard Wagner erfindet übrigens und baut nur dort mit neuen Themen und Motiven weiter, wo der Umschwung der Situation, die veränderte Stimmung und Szene einen Zuwachs an musikalischen Elementen fordern, wo der Dramatiker neuer Akzente und Formen, neuer Träger des musikalisch-psychischen Ausdrucks bedarf. Dieses Bedürfnis macht sich in der Einleitungsszene und weiter im Verlauf des zweiten Aktes in starkem Maße geltend. Toncharaktere von schärfster Prägung, Symbole von sprechender Physiognomie, und Melodien von edelstem Schwung der Linien treten da auf den Plan. Sie legen zunächst die Seele Isoldes bloß, und malen mit packender Treue des Ausdrucks ihr Lauschen und Verlangen, ihr Hoffen und ihre Liebeserwartung, ihre glühende Liebessturmekstase. Klänge, aus denen feurigstes Lustentzücken grüßt, Rhythmen, die den harrenden Geliebten heranlocken, wechseln mit Themen der Sorge, die wiederum untergehen in Tönen höchster Beseeligung. Zu diesen prachtvoll beredten Isoldemotiven gesellen sich objektiv unpersönliche Motive: so die

Jagdfanfare, die mit märchenhafter Romantik wie mit einem Duft von Tönen den nächtlichen Wald erfüllt und in geheimnisvollen Dämmerungen verschwimmt, so die entzückenden Naturmotive, die das leise Flattern und Surren der Blätter, das trauliche Rieseln eines sanften Gartenquells bezaubernd malen. Die Grenze zwischen der unbelebten und der belebten Natur, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Unpersönlichem und Persönlichem zieht das mild-stolze Thema der „Frau Minne", die als höhere Macht über allem Menschenwollen gefeiert wird, als „Weltenwerdens Walterin", der Leben und Tod untertan. Ganz wieder in das Persönliche führt das balsamischweiche, schwermutdunkle Nachtmotiv mit seinen beruhigten Atemzügen, seiner süßen Müdigkeit; neben ihm das feierlich pathetische, langgezogene Thema der Todessehnsucht: Tristan und Isolde leiten in die Töne dieser Motive den vollen Strom ihres seelischen Lebens; in ihrem symphonischen Organismus gehören diese Motive wieder zur Handlung; das psychologische Erlebnis, die innere Bewegung wird wiederum Inhalt der Musik. In einzig-innigster Zweieinigkeit vereinen sich die Seelen Tristan und Isoldes in dem über alle Begriffe des Schönen, des Rührenden und Erhabenen hinauswachsenden Zwiegesang „O sink hernieder Nacht der Liebe". Dieser Asdur-Satz, unter den Wundern der Tristanmusik das größte, wird getragen von einem wie auf weichem Fittig schwebenden Synkopen-Rythmus, über dem ein ruhevoll inbrünstiger Gesang aufsteigend und sinkend sich erhebt, an dem die beiden Stimmen, die beiden Seelen, bald sich ablösend, bald im Zusammenklang, teilnehmen. In dunklen Harmonien, in Dissonanzen von betörendem Wohllaut und von unbeschreiblichem Klangzauber der Orchestration pulsiert jener schwebende Rhythmus der Begleitung unaufhörlich weiter, wie ein stockender und heimlich erregter Herzschlag. Darüber gehaltene Schwelltöne der Klarinette, inbrünstige Rufe eines mystischen Gebetes um die Vergessenheit der ewigen Liebesnacht des Todes: flehend, seufzend, hinschmelzend. Einen verbleichenden Abglanz der Welt und des Tages, wie die zerrinnenden Reflexe eines Spiegelbildes, wirft das Tagmotiv in

diesen heiligen Nachthymnus, in dem sich, nach dem Ersterben der Worte:

„Niewiedererwachens
wahnlos hold bewußter Wunsch"

mit seinen über das Irdische hinaus in Nirwana getauchten Harmoniemysterien, die Seelen Tristans und Isoldes vermählen: in durchgeistigter Keuschheit, über alle Erotik und Sinnlichkeit der körperlichen Liebe hoch erhaben, als wenn ihnen jener Trank aus dem Todeskelch den Leib gegen die Nervenkrisen des physischen Trieblebens gefeit hätte. Nie gab es eine keuschere Leidenschaft, eine sinnlich weniger belastete Liebe: „Tristan und Isolde versinken", sagt Wagner, „wie in gänzliche Entrücktheit, in der sie Haupt an Haupt auf die Blumenbank zurückgelehnt verweilen". Die Worte Wagners können unmöglich mißverstanden werden. Hätte Wagner mit Tristan und Isolde, wie mit einem in irdischer Glut entbrannten Liebespaar, im Sinne gehabt, ihnen etwa ein Opfer auf dem Altar Aphrodites anzuzünden, er würde sicher nicht gezögert haben, es klipp und klar zu sagen, wie er sich ja auch weder gescheut hat, Siegmund den Ruf in den Mund zu legen: „so blühe denn Wälsungenblut", noch es unterläßt, diesen Ruf szenisch und musikalisch näher zu erklären. Nicht ein einziges Wort in dieser Liebesszene weist auf eine körperliche Liebesgemeinschaft hin. Und wann sprach je ein Liebespaar, dem die Erfüllung seiner Sehnsucht oder die Erhaltung der Art am Herzen lag, von dem wahnlos holdbewußten Wunsch des Niewiedererwachens? Oder von der metaphysischen Bedeutung des süßen Wörtleins: „Und", von Tod und Sterben als tiefsinnigen Problemen? Das alles und noch anderes, schweres Denken und geistige Offenbarung, breitet sich aber wie eine tiefe ruhige See, deren wilder Wogengang sich geglättet hat, vor dem Schauen Tristans und Isoldes aus, nachdem sie aus dem Zustand ihrer freiwilligen Entrücktheit, ihrer seligen Nachtversunkenheit, ihrer bewegungslosen Todestrunkenheit, die wie eine Narkose über sie gekommen war, zur ewigen Einbewußtheit erwacht sind. Ihre Liebe ist

in ihrem Urgrund sicher nicht unsinnlich; aber von höherer Art, unter ganz besonderen Verhältnissen, jedenfalls nicht auf der Sonnenseite des Lebens, sondern im Schatten des Todes gereift, ruht sie auf unverletzlicher Keuschheit, die nicht zuletzt eine Folge des Liebestrankes sein mag, so paradox das auch klingt; — denn gegen die Wirkung dieses Elixiers mobilisieren Tristan und Isolde, diese hochgemuten goldedlen Naturen, sicher alle guten Geister und alle sittlichen Kräfte ihrer Seelen als Wächter und Türmer.

Während der Liebesszene weilt Brangäne auf einer nahen Zinne der Königsburg: dort hält sie Wache. Ihre langgedehnten Mahnrufe, — um die das Orchester, nach den ergreifend schönen Holzbläser-Harmonien der Nachthymne, ein Zaubernetz von blühenden Tonranken, von zarten Fäden der Solovioline und webenden Arpeggien der Bratschen spinnt, — suchen wie ein Gesang der Nacht selbst, wie ein mystisches Erklingen der Einsamkeit, wie die Stimme des Waldes und des Turmes, das Ohr des traumversunkenen Paares, das aus dem Paradies seiner Verzückung in einer gnadenvollen Melodie der Liebesberuhigung zurückgekehrt, und in diesen Weiheklängen eine unendliche süße Meeresstille des Gemüts genießt, von der aus endlich, nach jäh anschwellenden Erregungsmomenten und einer üppigen Nachblüte von Melodik aus dem Thema der Liebesberuhigung ein neuer grandioser musikalischer Satz, der Sterbegesang, die Hymne der Unendlichkeit, als Ziel der dramatisch-poetisch-seelischen Entwickelung erreicht wird:

„So starben wir, um ungetrennt
ewig, einig, ohne End,
ohn' Erwachen, ohn' Erbangen,
namenlos in Lieb umfangen,
ganz uns selbst gegeben,
der Liebe nur zu leben!"

Riesengroß wächst ihre Todessehnsucht; sie schwärmen von der ewigen Nacht, der süßen, hehr erhabenen Liebesnacht, die ihnen der holde Tod bringen soll, und sehnend verlangen sie den Liebestod, von der Not des Erwachens, von der Trennungsklage des Tages befreit —: „in unge-

messenen Räumen überselges Träumen, endlos, ewig einbewußt höchste Liebeslust . . ." Da stürzt dieses ungeheure, mit dämonischer Kraft beschworene Nirwana-Glück auf seinem höchsten Gipfel in sich zusammen. Mit der furchtbar brutalen Kraft der zerschmetternd auf das edle Wild eindringenden Jagdfanfare naht Melot, der Verräter, dem verzückten Paar: der König und seine Hofleute folgen ihm auf dem Fuße nach: für Tristan und Isolde gibt es kein Entrinnen mehr. Unendlich ergreifend nimmt das Tagmotiv von der Szene Besitz: „Der öde Tag zum letzten Mal" sagt Tristan von dem fahlen Zwielicht der Morgendämmerung. Marke, „Kornwalls müder König", der bejahrte Mann, der sich freilich noch rüstig genug fühlt, ein junges Weib zu freien, der mit nerviger Faust den Jagdspieß umspannt, sicher aber kein leidenschaftlicher Jäger ist, greift durchaus nicht als aktive dramatische Kraft in den Gang der äußeren Handlung ein: eine ungemein edle, kontemplative Natur, die in ruhigem Schauen die Zeitereignisse wertet, die Vergangenheit und Gegenwart wie erfreuliche und betrübsame Lichtbilder im Spiegel seiner Seele auffängt, Betrachtungen und Reflexionen anstellt, in wehe Klagen ausbricht, verhält sich Tristan dem Freund gegenüber, der ihn betrog, ganz passiv; daß er nur duldet und leidet, nicht aber handelt, nicht ritterliche Sühne für die Verletzung seiner in den Augen der Welt bloßgestellten häuslichen Ehre fordert, das ist der einzige greisenhafte Zug seines Wesens, der fühlbarer hervortritt neben jenem anderen Beweis von seniler Schwäche zur Tat, den die Worte führen:

„Dieses wundervolle Weib, — —
der mein Wille nie zu nahen wagte,
der mein Wunsch ehrfurchtsscheu entsagte, . ."

Jetzt noch in gerechter Bewunderung Isoldes, der Ehejungfrau schwelgend, begnügt sich Marke mit der unter den obwaltenden Umständen allzu bescheidenen retorischen Frage:

„den unerforschlich tief geheimnisvollen Grund,
wer macht der Welt ihn kund?"

Warum ihn Tristan betrog, das sollte er erst später erfahren: Brangäne wird ihm das bisher ängstlich gehütete Geheimnis von dem Liebestrank mitteilen, den Tristan und Isolde getrunken, eine Tatsache, die völlig ausreichen würde, ihre Liebe vor der Welt und ihrem Sittengesetz zu rechtfertigen. Sie wird ihm, nach Weiberart, sicher alles sagen, was geschah, wenn es zu spät sein wird. Jetzt aber, in der furchtbaren Scham des Momentes, schweigt sie, die Mitschuldige. Inzwischen brennt und glüht seine Schmach auf Marke.

Ein sehr ausdrucksvolles Motiv der Baßklarinette, das in einer herzbewegenden Klage der Althoboe seine Fortsetzung und Vollendung findet, schildert die schmerzensreiche Lage des Königs, dessen Gefühlsergüsse, so wertvoll und schön sie in musikalischer Beziehung sein mögen, dennoch durch ihre Breite und Langatmigkeit, zumal im Angesicht der ohnehin völlig erstarrten Gruppen auf der Szene, ein wenig unbequem, fast schon als Geduldsprobe wirken. Um so intensiver trifft uns im folgenden der Gesang Tristans vom Wunderreich der Nacht, wohin er scheiden wird; ein Satz, in seinem Posaunenkolorit von düsterer Pracht, die sich in dem tief milden Dunkelblau des Liebeshymnus ahnungsvoll aufhellt; eine Musik von reinstem tragischen Klang, von seltsam fragenden Tonfall. Den Schluß des Aktes beherrscht ein grelles Spiel mit ritterlichen Kampfrhythmen und das klagend aufstöhnende Markemotiv. Tristan stürzt sich im Lichtekel des Tages in das Schwert Melots, des Verräters. Das Rittertum und König Marke haben da einen schweren Verlust zu tragen: jenes hat seine glänzendste Zierde, aller Ehren Hort verloren, dieser den freundlichsten, den treuesten der Freunde.

* *
*

Krachend hörte Tristan hinter sich des Todes Tor sich schließen; weit nun steht es wieder offen. Schwer verwundet liegt er, auf dem breiten Rücken Kurwenals dorthin getragen, auf dem Schloßhof in der Burg seiner Väter und von Kareol schweift sein Blick sehnsuchts-

krank hinaus über das weite, öde Meer: seine Gedanken suchen Isolde, ohne die er nicht leben kann und ohne die ihn seine Sehnsucht nicht sterben läßt. Der todwunde Mann in der bitteren Einsamkeit seines Schmerzes und seiner Fieberträume, die Oede und die Verfallenheit des Burghofs, mit den Wunden bröckelnd geborstener Mauern, der lebloſe Horizont, der sich über das unendliche Meer spannt: es ist ein Bild unsäglicher Trauer. Und dieselbe Trauerstimmung lastet auf der Musik, die den Akt einleitet: Schweres Moll, der nagende Saitenklang der Streichinstrumente, die mit rauhem Anstrich Schmerzensmotive, die Hörner, die Sehnsuchtsklagen und Melodien einsamen Leides anstimmen, blut- und tränenschwere Fermaten, Geigenklänge, die irrend aufsteigen und in der Leere des unendlichen Weltraums sich zu verlieren scheinen: es ist eine Musik, beklommen, hoffnungslos, bang, erschütternd. Die Tragik des verwundeten Löwen, der in seiner Höhle stirbt, die Tragik der siechen Helden, den in weltfremder Einsamkeit der Schmerz der Verlassenheit tötet. Tristan liegt bewußtlos im Schatten einer großen Linde, Kurwenal lauscht seinem Atem und irgendwo draußen an der großen Burgmauer bläst ein Hirt auf der Schalmei eine Melodie der Schwermut traulich und fremdartig, die sehnsuchtsschwer auf ihrer Melancholie ausruht, stockend schreitet und dahin zögert, und ein trauriges Lächeln selbst noch auf die Lebhaftigkeit ihrer pastoralen Reigenerinnerung legt. Das ist die traurige Weise, jene ganz einzige, seltsame und so wundervoll intim aus der Natur heraus empfundene und geschaffene Melodie der Althoboe, von der Tristan, zum Leben erwacht, sagt:

„Muß ich dich so verstehen,
du alte, ernste Weise
mit deiner Klage Klang?
Durch Abendwehen drang sie bang,
als einst dem Kind des Vaters Tod verkündet;
durch Morgengrauen bang und bänger,
als der Sohn der Mutter Los vernahm.
Da er mich zeugt' und starb,
sie sterbend mich gebar,

die alte Weise sehnsuchtbang
zu ihnen wohl auch klagend drang,
die einst mich frug
und jetzt mich frägt:
zu welchem Los erkoren,
ich damals wohl geboren — —
Die alte Weise sagt mir's wieder:
mich sehnen und sterben — — —"

Die äußere Anregung zu dieser unvergleichlichen Melodie, die zu erleben, es lohnt ein Mensch zu sein, dürfte Richard Wagner während jenes Winters in Venedig gekommen sein, den er nach der Katastrophe in Zürich für die Vollendung des Tristan bestimmt hatte. Die alte Lagunenstadt bescherte ihm einmal einen „tönenden Nachttraum". „In schlafloser Nacht" — so erzählt Wagner in seiner Beethovenschrift — „trat ich einst auf den Balkon meines Fensters am großen Kanal in Venedig: wie ein tiefer Traum lag die märchenhafte Lagunenstadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautlosesten Schweigen erhob sich da der mächtige rauhe Klageruf eines soeben auf seiner Barke erwachten Gondoliers, mit welchem dieser in wiederholten Absätzen in die Nacht hineinrief, dem aus weitester Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Kanal entlang antwortete: ich erkannte die uralte, schwermütig melodische Phrase, welcher seiner Zeit noch die bekannten Verse Tassos untergelegt wurden, die aber an sich gewiß so alt sind, als Venedigs Kanäle mit ihrer Bevölkerung. Nach feierlichen Pausen belebte sich endlich der weithin tönende Dialog, und schien sich im Einklang zu verschmelzen, bis aus der Nähe und aus der Ferne sanft das Tönen wieder in neu gewonnenem Schlummer erlosch . . ."

Man möchte glauben, — und es scheint glaubhaft! — daß die hoch poetische Inspiration jener Nacht dem Tristanmusik schaffenden Künstler die traurige Weise eingegeben hat. Dann hätte ja Venedig seine Kulturmission auch für unsere Zeit erfüllt . . .

Wenn in der Tristan-Dichtung so bedeutungsvoll in die äußere Handlung eingreifend und an ihr handelnd oder leidend mit beteiligte Gestalten, wie Brangäne und

Marke neben den überragenden Erscheinungen Tristans und Isoldes stark verblassen, oder — wie Melot — ganz Skizze, dramatisch im Ungewissen und Unfertigen stecken geblieben sind, so wendet Wagner im Schlußakt seines Werkes Tristans Knappen Kurwenal eine besonders liebevolle Aufmerksamkeit zu. Wir kennen Kurwenal schon von der Schiffsszene her: dort sang er, der ungeschliffene Kriegsmann, ein Held derbster Kraft, die kräftige Ballade von Herrn Morold, den Tristan erschlug. Hier, im Schlußkapitel der traurigen Geschichte, die mit dem Tod Morolds begann, finden wir ihn wieder als treusten Diener Tristans, in rührendster Hingabe um ihn besorgt, ein Pfleger und Wächter am Krankenbett seines wunden Herrn, wie es nie einen vor ihm gegeben, voll unterwürfigster Bewunderung, voll Demut und Selbstaufopferung, die nur noch übertroffen wird von dem Stolz auf „s e i n e n" Herrn Tristan, den Helden aller Helden. Ein goldenes Herz in rauher Brust, entfaltet Kurwenal eine Zartheit des Empfindens und eine Umsichtigkeit in der Fürsorge für die Genesung seines Gebieters, die ihm einzig seine grenzenlose, schlichte Liebe eingeben konnte: die Aerztin, die einst die Wunde des siechen Tantris schloß, wird auch die „Plagen" heilen, die Melot Tristan schuf; und diese Aerztin nach Kareol zu geleiten, hat Kurwenal sichere Boten zu Isolde gesandt.

„O Treue! Hehre, holde Treue!"

Und Tristan preist den trauten Freund, die Treue ohne Wanken, ihn, der sein Schirm und Schild in Kampf und Streit gewesen:

wen ich gehaßt, den haßtest du,
wen ich geminnt, den minntest du!

Man denkt bei dieser Verherrlichung der Treue an die schönen Worte Friedrich Nietzsches, des größten Wagnerianers, der die Musik Wagners auch nach seiner Kriegserklärung gegen Bayreuth und den Parsifal glühend geliebt hat: „Treue, selbstlose Treue! — — In jedem, was Wagner dachte und dichtete, hat er das Bild und Problem der Treue ausgeprägt, es ist in seinen

Werken eine fast vollständige Reihe aller möglichen Arten der Treue, darunter sind die herrlichen und selten geahnten: Treue von Bruder und Schwester, Freund zu Freund, Diener zum Herrn . . . Es ist die eigenste Urerfahrung, welche Wagner in sich selbst erlebt und wie ein religiöses Geheimnis verehrt: diese drückt er mit dem Worte Treue aus, diese wird er nicht müde in hundert Gestaltungen aus sich heraus zu stellen und in der Fülle seiner Dankbarkeit mit dem Herrlichsten zu beschenken, was er hat und kann . . . ." Und im Dienst dieser lautersten selbstlosesten Treue steht Kurwenal mit Herz und Hand.

Eine herrlich breite Melodie, die Kareolweise, ein Symbol seliger Heimatsluft, zog, von einem Abglanz ritterlicher Burgromantik umspielt, mit dem Bericht Kurwenals auf die ersten Fragen herauf, die Tristan nach seinem Erwachen tut: Kraftvolle Gesundheit pulst in diesen gemessenen, besonnen und stolzen Rhythmen, auch etwas Zärtlichkeit und sehr viel Heimatsliebe ist in diese Melodie hineingemischt. Wie wehe und krank klingt im Gegensatz zur Kareolweise die Musik, die Tristans Worte begleitet: als hinge sie über einem Abgrund. Und wie quillt es von Wärme, von Treuherzigkeit und Trost in Kurwenals rührendem Zuspruch:

Nun bist du daheim,
daheim zu Land, im echten Land,
im Heimatland.
Auf eigner Weid und Wonne
im Schein der alten Sonne,

mit dem mild die eigene Herzensangst lösenden Schlußversen:

darin von Tod und Wunden
du selig sollst gesunden. . . ."

Es ist nicht mehr der Knappe, der zu seinem Ritter, der Diener, der zu seinem Herrn spricht: der Freund gibt in dieser wundervollen Szene dem Freunde, der Mensch dem Menschen sein Allerbestes, die warme, hegende, beseligende Liebe. Aber dem totgeweihten Tristan kann nicht mehr, — im Sinne der Menschen, — geholfen

werden: er muß an seinem Wissen zugrunde gehen, an dem Wissen vom weiten Reich der Weltennacht, vom göttlich-ewigen Ur-Vergessen. Aus Todeswonnegrauen trieb ihn die Seele wieder an das Licht des Tages zurück; denn noch lebt Isolde im Schimmerreich der Sonne, sie, in der einzig zu vergehen Tristan gegönnt ist. Kaum der Nacht enttaucht, stürmt auch schon der Tag mit wildem Drang auf ihn ein: Sehnen, Bangen, Suchen, Verlangen, Trug und Wahn, schmachtendes Brennen. Und wiederum jene furchtbare Marter:

„Im Sterben mich zu sehnen,
vor Sehnsucht nicht zu sterben!
— — — — — — — — — — — — — — — —
Mich wirft die Nacht dem Tage zu —
— — — — — — — — — — — — — — — —
Den furchtbaren Trank, der der Qual mich vertraut,
ich selbst, ich selbst, ich hab' ihn gebraut
aus Vaters Not und Mutter-Weh,
aus Liebestränen eh und je,
aus Lachen und Weinen, Wonne und Wunden,
hab ich des Trankes Gifte gefunden,
— — — — — — — — — — — — — — — —
Verflucht sei, furchtbarer Trank!
Verflucht, wer dich gebraut!"

So verflucht Tristan, auf dem Gipfel seiner Tragik, die Liebe in einem grausig explosiven Ausbruch der Verzweiflung. Die Musik dieses Liebesfluchs gehört zu den kompliziertesten, aber auch zu den großartigsten musikalisch-dramatischen Stücken der Wagnerschen Kunst. „Eine Fülle von rastlos auftauchenden, sich entwickelnden, verbindenden, trennenden, dann neu sich verschmelzenden, wachsenden, abnehmenden, endlich sich bekämpfenden, sich umschlingenden, gegenseitig fast sich verschlingenden Motiven . . . Diese Motive bedurften, um ihres bedeutenden Ausdrucks willen, der ausführlichsten Harmonisation, sowie der selbständigst bewegten orchestralen Behandlung; sie drücken ein Gefühlsleben aus, das zwischen äußerstem Wonneverlangen und allerentschiedenster Todessehnsucht wechselt, wie es bisher in keinem rein sinfonischen Satz mit gleicher Kombinationsfülle

entworfen werden konnte, und das nur durch Instrumentalkombinationen versinnlicht werden konnte, wie sie mit gleichem Reichtum kaum noch reine Instrumentalkomponisten in das Spiel zu setzen sich genötigt sahen." So charakterisiert Wagner die dramatische Polyphonie, die Polythematik und Polyrhythmik dieses kolossalen Stückes. Das Fieber, das in Tristans Adern gerast und mit glühender Qual in seinem Hirn brannte, lockt jetzt mit freundlichen Visionen seine Seele aus dem Versteck ihres Elendes hervor: er erschaut Isolde,

Wie sie selig hehre und milde
wandelt durch des Meers Gefilde...

Eine Musik, selig, hehr und milde, von überirdischer Süße und innigster Schönheit, malt dieses hoch poetisch-phantastische Bild. Wie in neu wachsenden Entzücken immer kräftiger das Herz Tristans klopft, nach den regellosen Fieberpulsen der todesblassen Ohnmacht, in der die wilden Wirbel seines Blutes zum ruhigen Kreisen gekommen waren, das schildern Holzbläserrhythmen ungemein anschaulich. Ueber dem wonnigen Klarinetten-Thema der Liebesberuhigung schwillt schwärmerisch ein Seufzer der Anbetung: „Isolde! Wie schön bist du!" Tristans Hoffnung belebt sich immer mehr; seine Hellsichtigkeit dringt durch Zeit und Raum über das weite Meer. Er sieht jetzt wirklich und wesenhaft Isolde nahen. Als ob die Kraft nie ermattender Sehnsucht, des innigsten Wunsches ein Wunder zu wirken vermöchte, und wie mit lebendiger Gewalt ihren Hebel an die Außenwelt ansetzen könnte, so geschieht jetzt das lange sehnsüchtig, mit tausend Schmerzen Erhoffte, das Außerordentliche: ein helles Freudensignal des Hirten auf der Burgwarte jauchzt herab und gleich darauf schalmeit er auf seinem Instrument die fröhliche Weise über den Schloßhof hin, die sich schließlich vor Freude wie närrisch gebärdet, sich überschlägt, und in ein langes trillerartiges Schmettern ausklingt: Das Schiff Isoldes kam in Sicht, es segelt wie im Fluge, es umsteuert glücklich Riff und Klippe, es meidet die Brandung, eine Reihe von Gefahren, die zu packenden Steigerungen und Schattierungen des musikalischen Ausdrucks benützt

werden, es läuft in den Hafen: Isolde ist da. Kurwenal eilt fort, um bei der Landung behilflich zu sein. Tristan, allein zurückgeblieben, erhebt sich im Taumel höchster Erregung von seinem Schmerzenslager, Freudenraserei erfaßt ihn:

„Tristan, der Held, in jubelnder Kraft,
hat sich vom Tod emporgerafft, . .
Mit blutender Wunde bekämpft ich einst Morolden,
mit blutender Wunde erjag ich mir heute Isolden:. . ."

Er ist völlig außer Rand und Band; — der hier genial gebrauchte $^5/_4$ Takt für die gleichsam rasend gewordene Melodie der Liebesruhe, die in der taumelnd leidenschaftlichsten Bewegung eines flammenden Seelenrausches in den Bässen stampft, schildert diesen Zustand des Außersichseins mit unheimlich treue Wahrhaftigkeit. Jetzt reißt er sich die schützende Hülle von der Wunde; sein Blut entströmt. Die Stimme Isoldes schlägt an sein Ohr, Halluzinationen verwischen bereits die Grenzen der Sinnestätigkeit: „Wie, hör' ich das Licht? . . . Die Leuchte erlischt." Dann sinkt er in den Armen Isoldes hinab in das Wunderreich der süßen Liebesnacht, die er so krampfhaft ersehnt, mit dem Namen der Geliebten, einen Seufzer von Liebe auf den Lippen. Die ergreifenden Klagen Isoldes, die gekommen war, mit Tristan treu zu sterben, erwecken ihn nicht mehr: er ist zurückgekehrt in seine ewige Heimat, in das dunkle Land; er ist tot.

Daß Richard Wagner der eigentümlichen Schwierigkeiten, die ihm in Anlage und Durchführung der Schluß der Tristantragödie bieten würde, nicht auf den ersten Anlauf hin Herr wurde, daß er sich zumindest über Gestalt und Fassung dieses Schlusses nicht von vornherein klar war, beweist die Tatsache, daß er, der geniale Künstler, Dichter und Denker, dem überraschenden Plan näher treten konnte, in einer Episode die Erscheinung Parsifals dem Tristanschluß einzufügen. Seine Absicht ging dahin, Parsifal und Tristan einander gegenüber zu stellen, den Sieger über das Leben dem Besiegten des Lebens, den Ueberwinder dem Ueberwundenen, das positive Ideal der Entsagung dem negativen der Lebensverneinung. Auch sollte der Gralsucher Parsifal dem leid-

vollen Mann den Trost seines Mitleidens gewähren. Wie gefährlich dieser Symbolismus hätte werden müssen, das sah Wagner noch zur rechten Zeit ein, und so unterblieb denn die Ausführung des immerhin erstaunlichen Gedankens. War so auch die eine ernstliche Gefahr an der Tristan-Dichtung ohne Schaden vorbeigegangen, so gelang es Wagner doch nicht ganz, die andere unschädlich zu machen: jene andere, der plötzliche Ansturm von Personen, dem Wagner in der Schlußszene Tür und Tor öffnet, der für die äußere und innere Ruhe des Ausklanges, für die Weihe des Gefühls und das Ausschwingen einer überwältigend großen Nirwanastimmung, einer höchsten seelischen Feierlichkeit, nicht eben vorteilhaft wirken kann. Wagner füllt diese letzte Szene seines Werkes mit Waffengeklirr und Kampf, mit Lärm und Totschlag. Das war nicht unbedingt nötig. Und nur an das Notwendige glauben wir in der Kunst. König Marke, von Brangäne endlich über den Liebestrank aufgeklärt, den Tristan und Isolde gemeinsam getrunken, war mit seinen Mannen Isolde nachgeeilt, um sie in großherzigem Verzicht auf eigenes Liebesglück, mit dem Geliebten zu vermählen. Aber, es kommt anders. Kurwenal hält die Ankömmlinge für Feinde, die Schwerter fliegen aus den Scheiden, wie ein Eber fährt Kurwenal auf die in der Friedlichkeit ihrer Absicht verkannten Gäste los, bis er in dem Kampfgetümmel, das seine schäumende Wut, sein Todesverlangen entfesselt, von einem Schwertstreich niedergestreckt wird. Tristan tot; da will auch er nicht länger leben. Das ist er seinem Herrn an letzter Treue schuldig. Und so erwartet er Tristan zu Füßen das Ende.

Von allem dem Getümmel um sie her hat Isolde nichts vernommen. Entgeistert war sie über die Leiche Tristans gesunken; nichts, das von dieser Welt war, lotet in die Abgrundtiefe ihres Schmerzes hinab, in die ihre Seele, ihr Bewußtsein gestiegen; der Sturm der Begebenheiten prallte von ihr und ihren Sinnen ab, ohne den geringsten Eindruck zu hinterlassen. Nun aber schlägt sie das Auge auf, heftet es mit wachsender Begeisterung auf Tristan, ihr Mund öffnet sich und spricht zarte milde Worte, die allmählich an Klang zu-

nehmen, zu leuchten beginnen, in Lichtgarben aufsprühen, farbig flammend zum Elementaren streben. Ein süßes wonniges Singen auf goldig klingenden Reimen, fast ein Lallen der Verzückung, Worte auf den Lippen, die auf einer entfesselten kristallenen Flut wunderherrlichster Musik dahintreiben, von ihren Wellen emporgehoben, in ihr versinkend, so stirbt Isolde in Schönheit den Liebestod. Er bringt ihr die Vereinigung mit Tristan, die Einheit im Unbewußten. Zeit und Raum fällt von ihnen ab, die trugvolle Welt der Erscheinung liegt tief unter ihnen. In diesem erhabenen Schluß, dem Sterbelied, zu unendlicher, zu weltumfassender Fülle geweitet, steigt die Handlung auf die höchsten Berggipfel der Musik. Man hört das Licht. Es ist Musik geworden. Eine Musik des Todes ohne jegliche nôte macabre; eine Musik des Lebens, das über der Ewigkeit steht; eine Musik, in der alles Individuelle „in des Weltatems wehenden All" sich verklärt; eine Musik sub specie aeternitatis; das Letzte, das erlösungsselige Amen in dieser grandiosen Missa solemnis der Liebe.

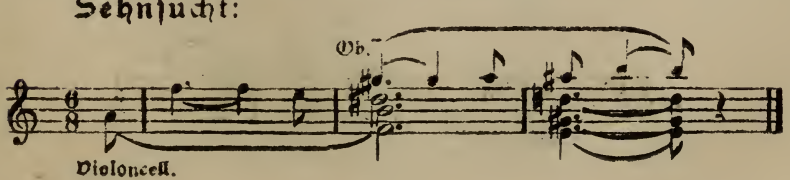
So ist „Tristan und Isolde" in diesem Ausklang die höchste künstlerische Formel für das Gotteswort „Es werde Licht".

Die persönlichen Motive und Symbole.

In dem vielverzweigten künstlerischen System der grundlegenden Leitmotive der Tristanmusik lassen sich drei Gruppen unterscheiden: die persönlichen, die symbolischen und die unpersönlichen Motive, die entweder ihre selbständigen Kreise ziehen oder sich untereinander mischen, mit einer Mannigfaltigkeit und einer chemischen Fülle ihrer Verbindungen, die bedingt ist durch die Mannigfaltigkeit und Fülle des dramatischen Vorgangs und der inneren Seelenbewegung. Wenn auch die beiden Hauptgestalten des Dramas, Tristan und Isolde, mit Motiven charakterisirt wurden, die ihnen allein zugehören, so läßt sich doch eine Grenzlinie zwischen allen diesen und anderen Motiven nicht mit der selbstverständlichen Sicherheit eines Kreidestrichs ziehen, der zwischen dem Mein und Dein des musikalischen Besitzes unbedingt entscheidet und schwankende Werte festlegt: es muß hier jedenfalls mit einer nicht geringen Zahl gemeinsamer Motive gerechnet werden, die in ihrer Mehrdeutigkeit bald auf Tristan, bald auf Isolde hinweisen. Im folgenden seien wenigstens die wichtigsten dieser Motive namhaft gemacht.

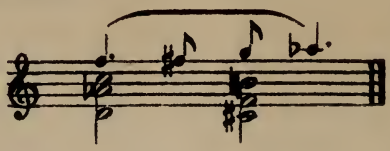
Gemeinsame Motive.

Sehnsucht:

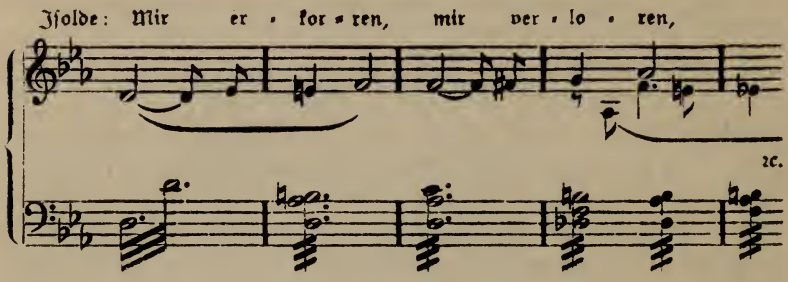


Ableitungen.

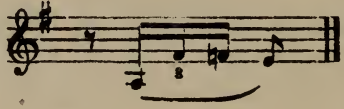
Zaubermotiv:



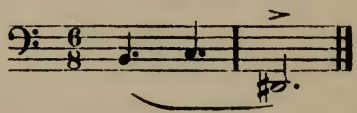
das als Symbol des Liebestranks zu größter Bedeutung gelangt.



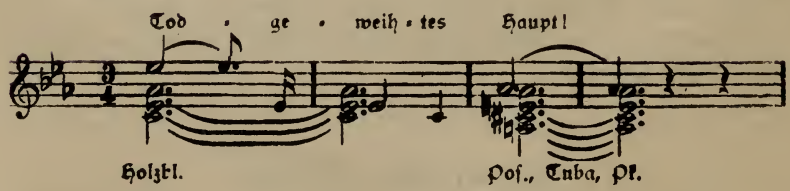
Motivische Figurationen in dieser und ähnlicher Form:

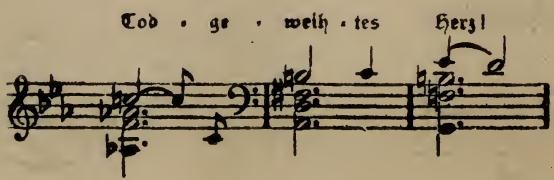


Schicksal:

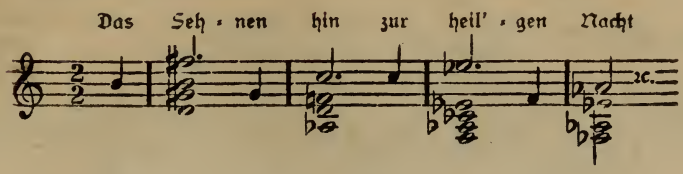


Tod:

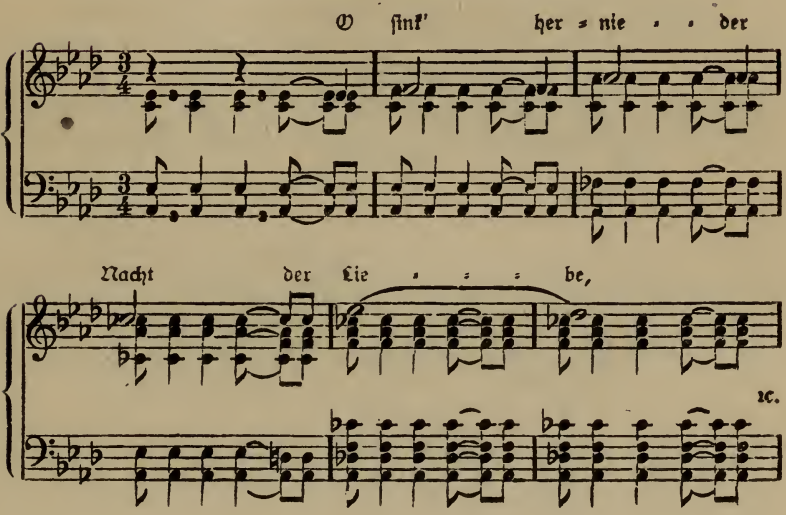




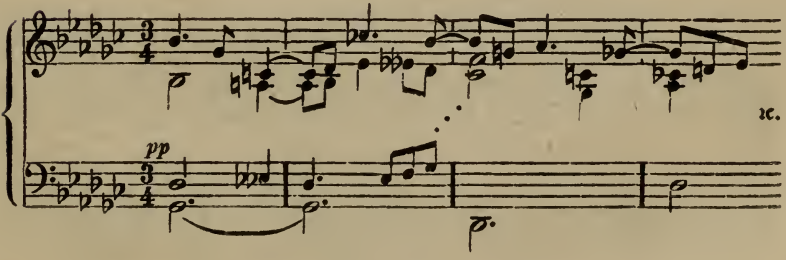
Todessehnsucht:



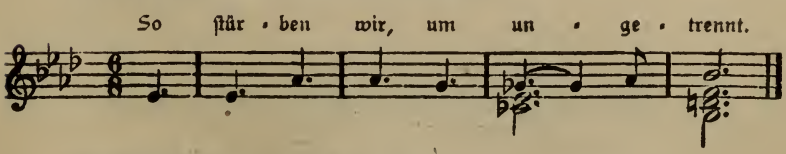
Hymnus der Liebe, Weltennacht:



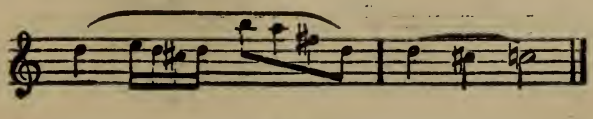
Liebesberuhigung:



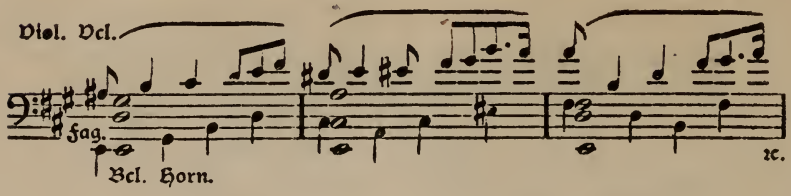
Liebestod, Unendlichkeit:



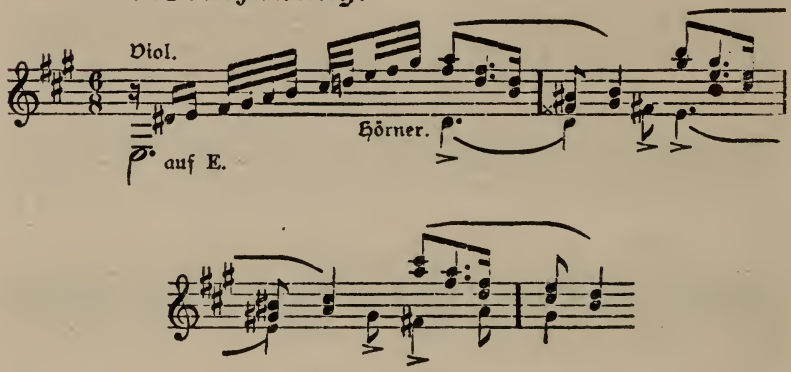
Verklärtes Sehnen:



Liebesschwärmerei:

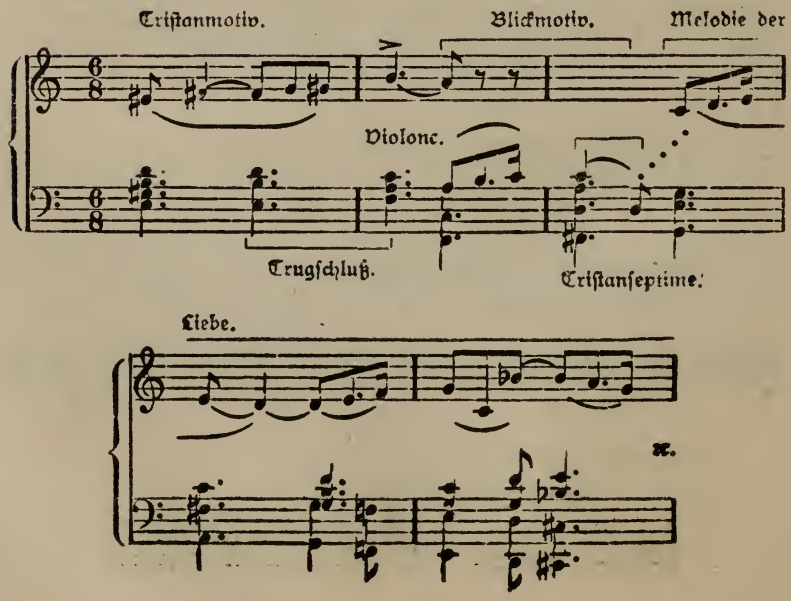


Liebesentzückung:

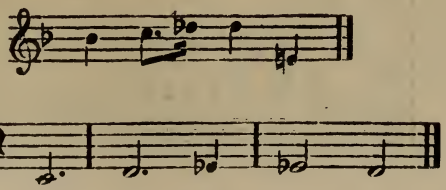


* * *

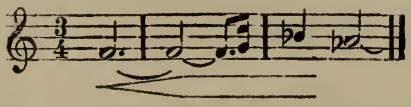
Tristan.



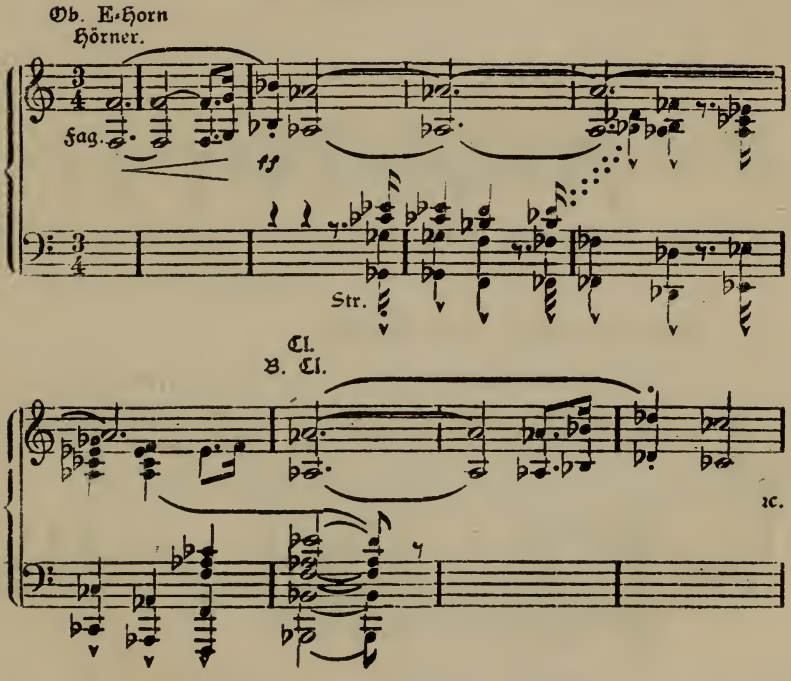
Daraus motiviſch:



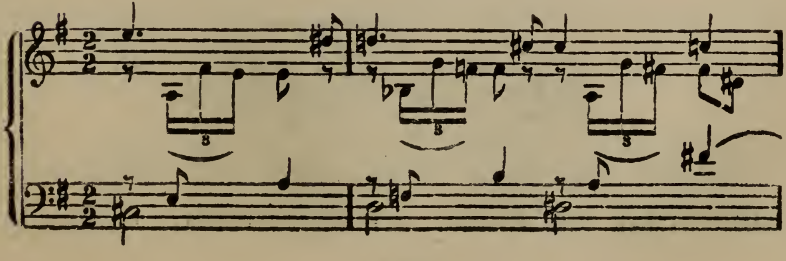
Heroiſches Triſtanmotiv:

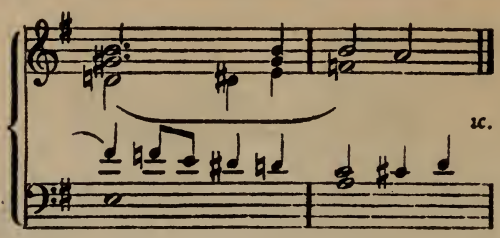


Sitte und Heldenehre:



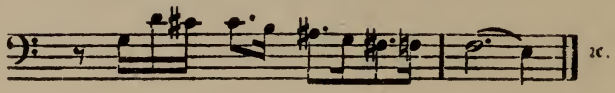
Tantris:



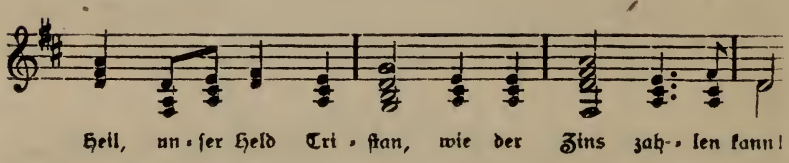


daraus motiviſch durch Verkürzung:

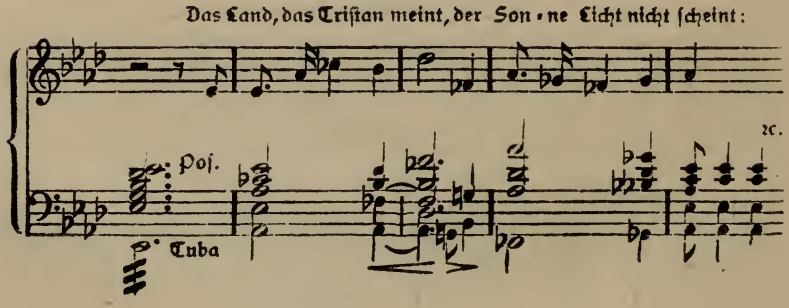
Not und Drangſal:



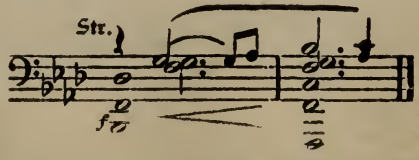
Triſtanpreis:



Wunderreich der Nacht:

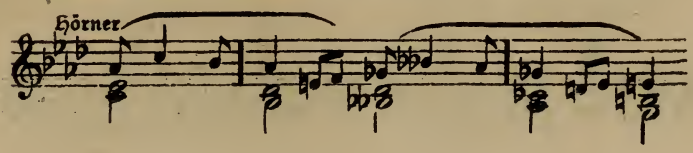


Schmerzensmotiv:

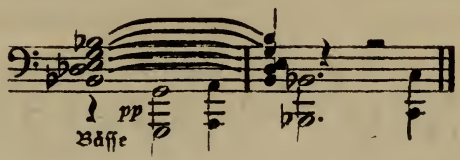


(Umbildung des Motivs des Liebestranks.)

Sehnsucht, Klage, Leiden:

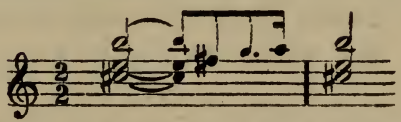


Urvergessen:



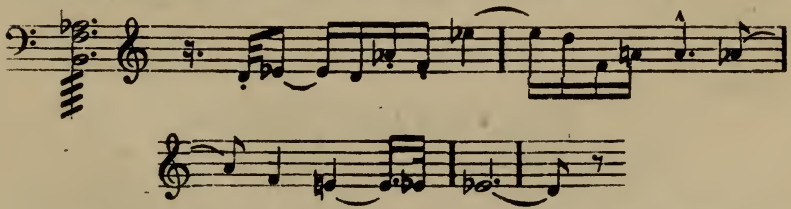
(Umbildung des Schmerzensmotivs.)

Preis der Treue:



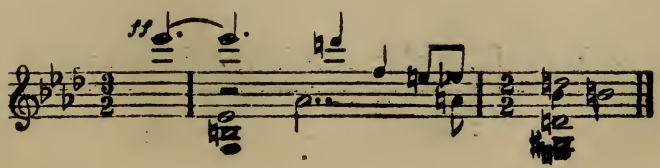
III. Akt. Tristan: „Isolde kommt!" — „Mein Kurwenal, Du trauter Freund!"

Unabwendbare Not (das Gift des Liebestranks, Herzkrampf, körperliche und seelische Qual):

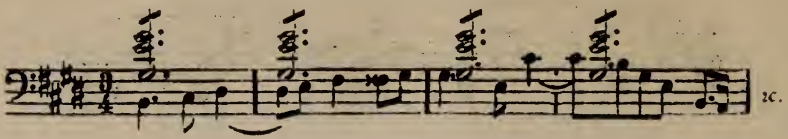


I. Akt. — Ähnlich im III. Akt. (Tristan: Der Trank! Der furchtbare Trank!)

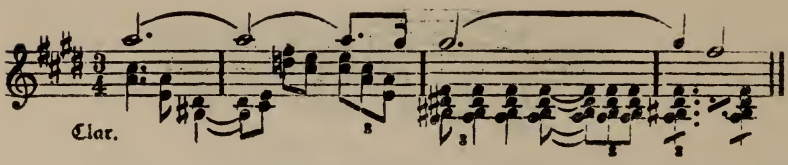
Liebesfluch:



Ungeduld:

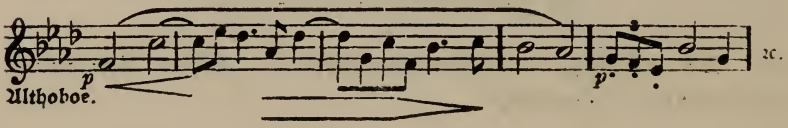


Letzter Trost:

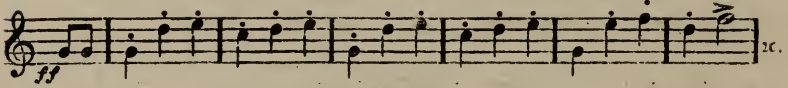


* * *

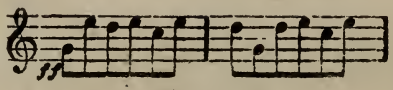
Einen starken Zufluß bedeutungsvollster Musik leiten in dem weiten Kreis der Tristanmotive die beiden Hirtenreigen; vor allem die traurige Weise:



die fröhliche Weise:



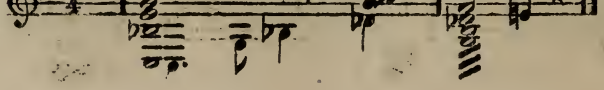
dann:

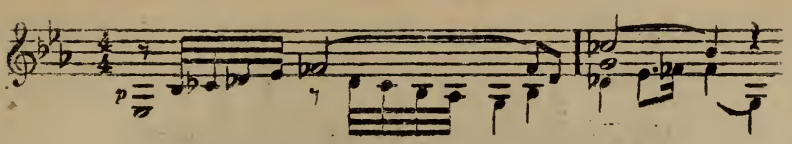


* * *

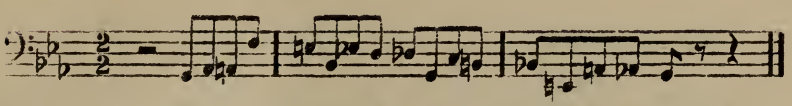
Isolde.

Isoldes Zorn (aus dem Fahrtmotiv entwickelt):

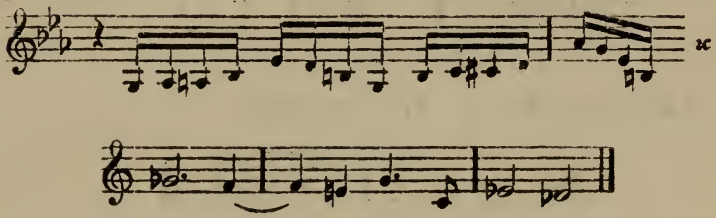




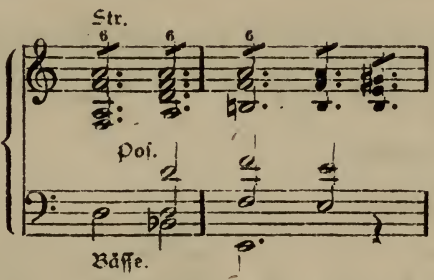
Grollmotive:



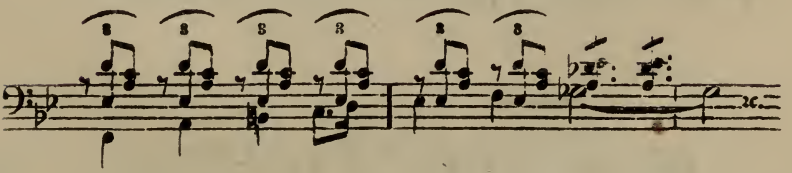
geſteigert:



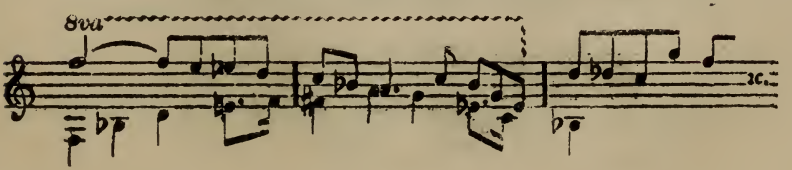
Sühneforderung:



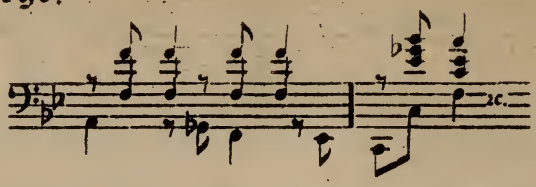
Lauſchen, Ungeduld, Verlangen:



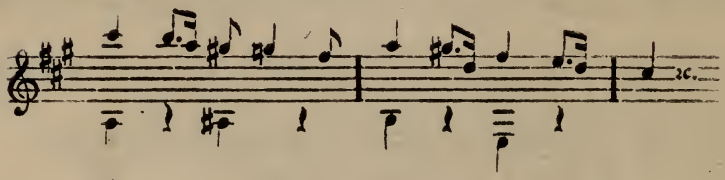
Hoffnung, Liebeserwartung (auch Leuchte bedeutend):



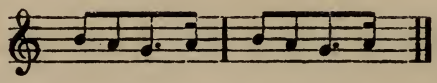
Sorge:



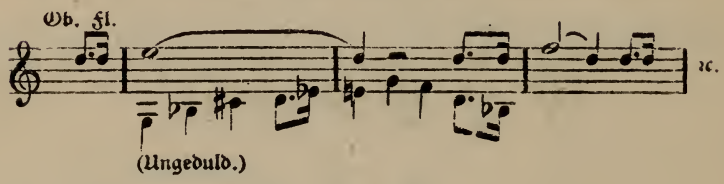
Beseligung:



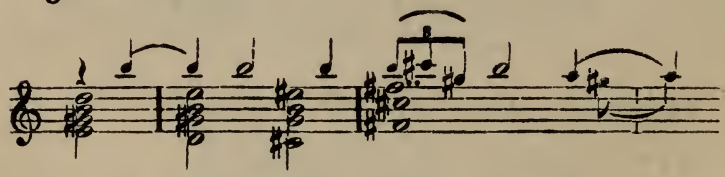
Lustentzückung, Liebesgruß:



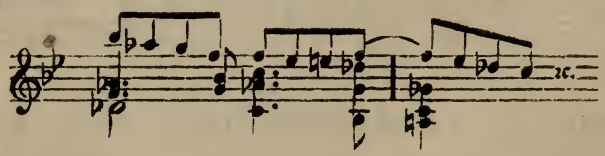
Isolde (Tristan winkend):



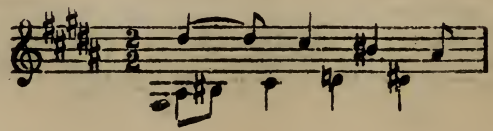
Frau Minne:



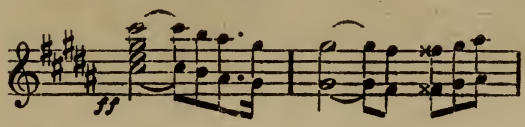
Jubel:



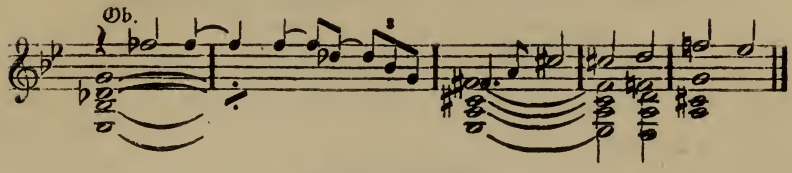
Dasselbe Motiv rhythmisch verändert:



endlich in grandioſer Steigerung als höchſtes Glück, „In des Weltatems wehenden All" zu vergehen:

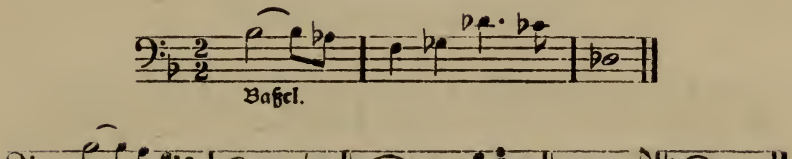


Todesklage (Iſolde):



* * *

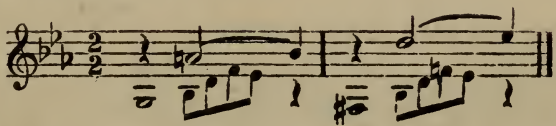
Marke.



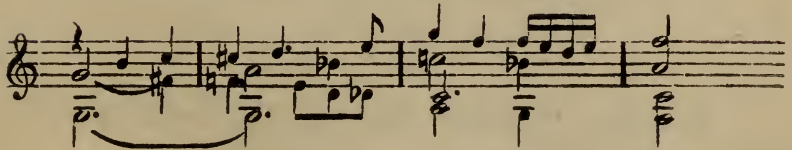
* * *

Brangäne.

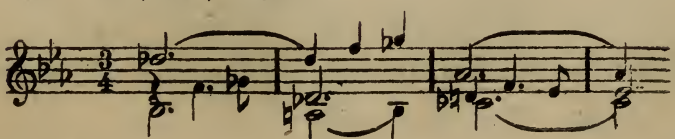
Als Tröſterin:



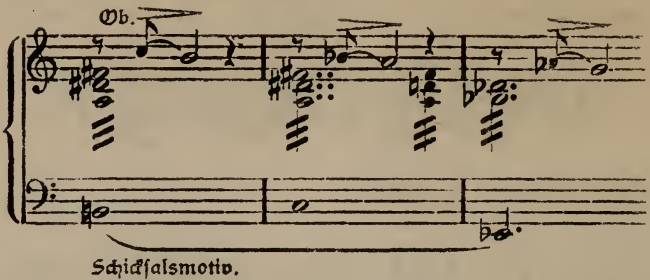
Als Botin:



Ihr Koſegeſang:

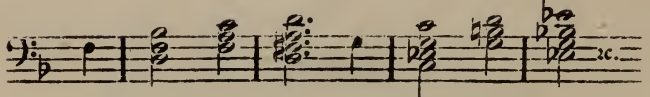


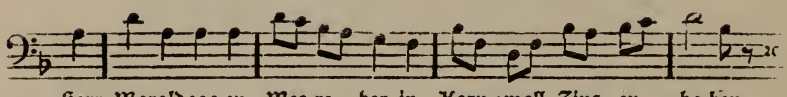
Als Schicksalswalterin:



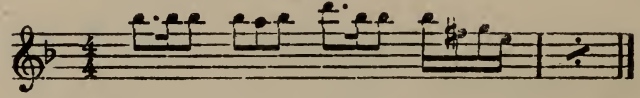
* * *

Kurwenal.

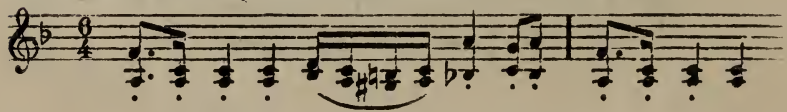




(Herre! Mein Held! Mein Tristan!)

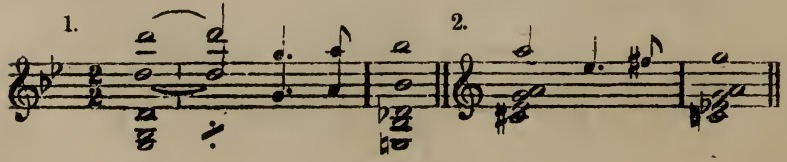


Kareolweise (Heimatglück):

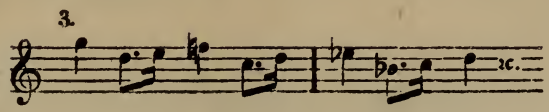


* * *

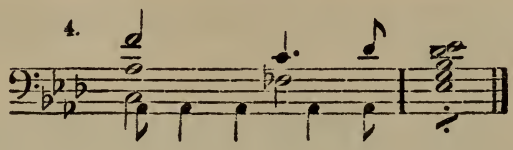
Durchaus symbolisch sind die Tagmotive zu verstehen. Sie lauten:



In Sequenzen:



Dämmermotiv, die Nacht vorbereitend:

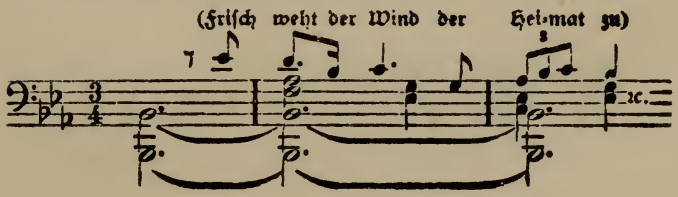


* * *

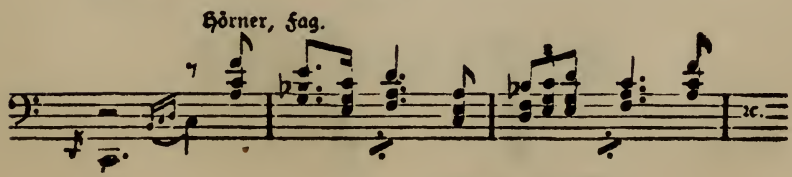
Unpersönliche Motive.

Die unpersönlichen Motive der Tristanmusik sind entweder der Natur entnommen oder sie bewegen sich — wie das „Motiv der Fahrt" — aus dem Persönlichen auf eigner Spur zum Unpersönlichen hin. Das Fahrtmotiv stammt aus dem Lied des Seemanns. Wagner bedient sich dieses Motives mehrfach. So erscheint es zunächst in seiner eigentlichen Bedeutung als Reisemotiv.

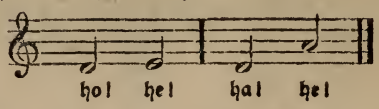
Gute Fahrt:



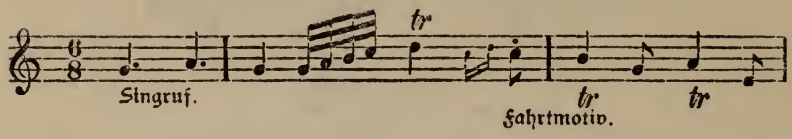
In der Matrosenszene:

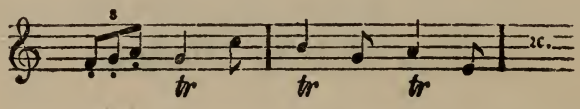


Im Lauf des I. Aktes gesellt sich zu ihm der Singruf:



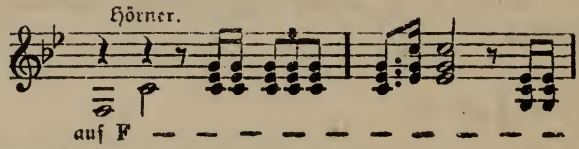
und es wandelt sich nun in ein reizendes Instrumentalbild der Ankunft:

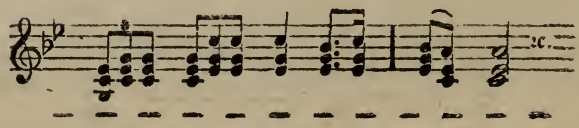




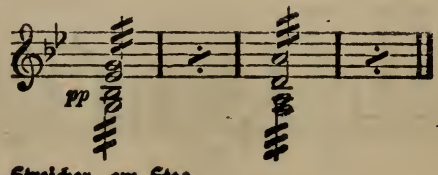
Naturmotive.

Jagdfanfare:

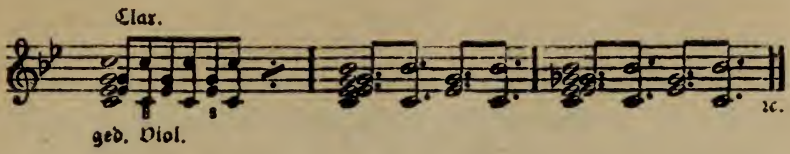




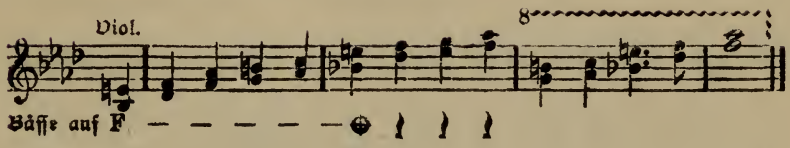
Blätterrauschen:



Gartenquell:



Meeröde:



Parsifal.

Erläuterung von Ferdinand Pfohl.

Vorgeschichte und Entstehung des Werkes.

Die Sage vom heiligen Gral gehört zu den schönsten, reichsten und tiefsinnigsten Ueberlieferungen des christlichen Mittelalters. Sie ist das ragende geistige Denkmal einer Zeit, in der ein tiefer sehnsüchtiger Gottesglaube, ein Menschentum von sinnendem Ernst, in der Visionen einer weltabgewandten, von den strahlenden Bildern christlicher Mysterien berauschten Phantasie und die Abenteuerlust werdender Völker, die blendenden Spiele und Fahrten des Rittertums, die Freude am Fabulieren, an wunderlichen Zauberdingen und renommistische Kraftproben dicht beisammen lagen; Kreise, die sich fortwährend berührten, sich übereinander schoben und in ihrem Inhalt zu Mischungen merkwürdigster Art zusammenflossen. Sie ist das Denkmal einer Zeit, in der der Dualismus von Welt und Christentum, sinnenfreudiges Außenleben und die tief-innerliche Erhebung der Seele zu den geistigen Idealen, noch nicht den schroffen, unversöhnbaren Gegensatz einer rein geistigen spiritualistischen und einer materialistischen Weltanschauung gezeitigt hatte; die die Freude an der Süße des Lebens, an der Pracht der Erde nicht als Sünde verdammte, die groß und frei dachte, und die den leidenden Menschen, die Schwermut und den Schmerz der irrenden Seele als die Vorschule des wahren Glückes, als Prüfstein des wahren Menschentums und als Präludium der Harmonie des Menschlichen mit dem Göttlichen auffaßte. Die Gralsage bezeichnet in diesem Sinne einen Gipfelpunkt des mittelalterlichen Geistes, den Punkt seiner höchsten Phantasiefülle, seiner größten Innerlichkeit und seiner tief-

sinnigsten Welt- und Menschenschilderung. In ihren Urelementen ruht sie auf heidnischen Mythen; auf den Legenden, die von einem irdischen Paradies erzählen und von wunderthätigen Reliquien berichten. Der Hermesbecher der griechischen Dionysosmysterien darf als das geschichtliche Vorbild des heiligen Grals gelten. Mit Wein, dem Blut des Gottes, gefüllt, gewährte der Hermesbecher dem, der davon genoß, die Empfindung des Göttlichen selbst. Eine durchsichtige Symbolik dafür, daß die Erkenntnis der Natur die Erkenntnis Gottes ist. Und daß auch das Paradies nichts anderes bedeuten will, als jene selige Harmonie des Menschen mit der Natur, die auch eine Harmonie mit Gott ist.

An dem Ausbau der Gralsage haben sich verschiedene Völker beteiligt; gälische, französische und maurische Einflüsse machen sich in ihrem dichterischen Wachstum bemerkbar. Das Christentum formte sie endlich in großartiger Weise um und legte in ihr, wie in einem kostbaren Gefäß, seine tiefsten Mysterien und Heilslehren nieder, in einem Rahmen von wunderbarster Pracht. Französische Dichter beschäftigten sich frühzeitig — schon im 12. Jahrhundert — mit dieser Sage, die sowohl der religiösen, wie auch der künstlerisch produktiven Phantasie den weitesten Spielraum gewährte, die in der äußeren dekorativen Schilderung und in gleicher Weise in der inneren Vertiefung des Stoffes, dem Seelischen, der mächtigsten Steigerungen fähig war. Die mannigfaltigen Keime dieses kolossalen Fruchtfeldes zur üppigsten Entfaltung zu bringen, war freilich erst einem deutschen, einem ritterlichen Dichter vorbehalten: Wolfram von Eschenbach, einem der größten Deutschen und der größten Dichter deutschen Stammes. Seinen Vorläufer Chretiens von Troyes, dessen Gralgedicht er aus den Erzählungen Anderer gekannt haben muß — Wolfram war weder der französischen Sprache mächtig, noch konnte er lesen und schreiben! —, hat dieser wahrhaft Große mit seinem Genie, mit seiner individuellen Kraft, mit der Zartheit und Größe seines Empfindens in solchem Maße überflügelt, daß sein „Parcival" eine Eigenschöpfung ward, die aus der niederen Sphäre der Nachahmung hinaufsteigt in die glänzende Region eines starken und reichen Geistes, der dem Stoff

der fremden Sage den Stempel des eigenen Wesens, der deutschen Art aufgedrückt hat und sie an den geistigen Besitz seines Volkes als unveräußerliches Gut, als dauerndes Eigentum anschloß. Wolfram war es, der die ethischen Werte dieser Sage in seiner großartigen Dichtung ausgemünzt, der in ihr ein Epos von einer starken, reinen Menschlichkeit und ergreifender Psychologie zu schaffen die Kraft besaß. Hinter den glühenden Farben seines Gedichtes, hinter den kühnen Thaten und Abenteuern einer ritterlichen Zeit, hinter dem Prunk und der Phantasie einer legendären Epoche steht in seinem Werk der Mensch. Der Mensch in seinem Weh, in den schweren Kämpfen seiner Seele, in seinen Zweifeln an Gott und in seiner Demut, in seiner Erlösung und Selbstbefreiung durch die sittliche Idee: Der Mensch und das ewig Menschliche. Auf dieser Vertiefung ihres Inhaltes, die Wolfram der Gralsage gegeben, ruht die Bedeutung seines Parcival, der es keinen Abbruch thut, daß die künstlerische Form seines Gedichtes in ihrer epischen Breite und in den Wucherungen des Beiwerks zuweilen in das Maßlose sich verliert und einem Leser aus dem Kulturkreis des Goetheschen und Wagnerschen Geistes — dem Kreis unserer Zeit und unserer Bildung — wenn auch nicht veraltet erscheinen will, so doch auch nicht ohne Mühe zugänglich wird.

Der Gral der Sage ist ein kostbarer Stein. Die christliche Mythe hat an diesen Stein mancherlei Erzählungen angesponnen. Als Gott den mächtigen Engel, der sich wider ihn empört, aus dem Lichtreich des Himmels hinab in die Finsternis der Hölle gestürzt, entfiel der Stein der Krone des Gefallenen. Der Gral ist aber auch jene Schüssel aus dem Besitz Josephs von Arimathia, in der Christus den Jüngern beim letzten Liebesmahl den heiligen Wein, sein Blut geboten, in die, als die Lanze des Longinus die Seite des Gekreuzigten durchbohrte, das welterlösende, das sühnende und heiligende Blut des Heilands geflossen war. In der zweifachen Berührung mit dem Blut des Erlösers — mit dem Blut der Gnade, des göttlichen Lebens, dessen Symbol der Wein des Abendmahles ist, und mit dem Erlösungsblut, für die ganze Menschheit vergossen —

empfing nun die heilige Schale wunderbare Kräfte: wer sie anschaut, nur einen Tag lang, über den hat der Tod keine Macht und wer sie stetig anblickt, dem bleicht die Farbe nicht, dem wird das Haar nicht grau. In jedem Jahr steigt am Todestag des Herrn, der der Tag des Lebens ist, am Karfreitag, eine weiße Taube vom Himmel nieder, die eine Hostie — das Symbol des Leibes, des körperlichen Christus — in der Schale niederlegt: sie erneut seine Wunderkräfte. Den Gral tragen auf ihren Händen schwebende Engel; später, als der Gral in einem märchenhaften Tempel von den Templeisen gepflegt ward, reine Jungfrauen. Die Templeisen, die Hüter des Grales, bilden einen geistlichen Orden, eine Brüderschaft idealster Art. Der Gründer und Stifter dieses Ordens, der den Anfang des christlichen Heldentums überhaupt bezeichnet, das in der Folgezeit von den Tempelrittern weitergeführt wurde, ist Titurel, der Sohn eines legendenhaften französischen Königs. Auf dem unnahbaren Berge Montsalvage führte Titurel dem heiligen Gral jenes strahlende Bauwerk auf, das Tempel und Burg zugleich, dem Gral und seinen Rittern als Wohnstätte dient. Wolfram entwirft von dem Graltempel und seinen Herrlichkeiten eine prachtvolle Schilderung; nichts ist zu kostbar, diesem Tempel zur Zierde zu dienen. Auf einer glatt geschliffenen Onyxfläche, die mit dem Glanz des Mondes leuchtet, erhebt sich die Burg, in ihrer Mitte steht ein Rundbau mit 36 kleineren Türmen, die ein riesiger Turm hoch überragt. Im Tempel selbst drängen sich Bildwerke von Gold und Perlen, eherne Säulen und Schwibbogen, Gewölbe von blauem Saphir, Scheiben aus Smaragd, aus Beryllen und anderen Edelsteinen; die Altäre sind aus Saphir, mit grünen Samtdecken belegt. In der Tempelkuppel leuchten Sonne und Mond aus Diamanten und Topasen, jenen lichtstarken Steinen, die auch in der Nacht strahlen. Reiner, wasserklarer Krystall bildet einen Estrich, durch den, kunstvoll nachgeahmt, als ob sie lebten, die Tiere der See hindurchschimmern. Die Dächer sind aus rotem Gold mit Verzierungen aus farbigem Schmelzwerk, über den Türmen schweben auf krystallenen Kreuzen goldene Adler und vom Knauf des Hauptturmes leuchtet ein riesiger Karfunkel weithin den Temp-

leisen als Leitstern. Der heilige Gral selbst wird in einem Sakramenthäuschen aufbewahrt, das in genauester Nachbildung die Formen dieses vielrhythmigen Bauwerkes, dieses Gedichtes aus Gold und Edelstein, dieses Traumes aus Glanz und Farbenschimmer zeigt. Um den Graltempel, um das Wundergebilde der phantasievollen Baukunst des Märchens, zog sich ein dichter Wald von Eibenbäumen, Cypressen und Cedern, den zu durchdringen nur jenen gestattet war, die der Gral zu sich rief. Wer aber von diesen Auserwählten die Wunder des Grals schaut, ohne Verlangen, wissend und des Mysteriums durch Fragen bewußt zu werden, das Gral-Geheimnis sich zu enthüllen, — wer nach dem Urgrund aller Herrlichkeiten des Grals zu fragen unterläßt, der kann des Grals selbst, seiner Gemeinschaft und seiner Gnaden nicht teilhaftig werden. Unfähig, der geweihten Brüderschaft anzugehören, muß er seines Weges ziehen, weil seinem Denken und Fühlen die Ahnung eines Höheren, von dem alles Heil kommt, vorenthalten bleibt. So stand dieser von der Gottesliebe und der Inbrunst zärtlicher Seelen aufgeführte Tempelbau in seliger Oede auf der Höhe der Pyrenäen, eine Hochburg des Lichtes und des strahlenden Glanzes, der von Gott kommt. Aber, als die Menschen Gott verloren und im Glauben lässig wurden, hörten sie auch auf, des Grals und seiner Gnade würdig zu sein. Darum ward ihnen der Gral wieder genommen. Die Engel des Himmels hoben nun den Tempel von seinem Platz und trugen ihn fort, weit in den Orient hinein, in das Land der Phantasie, des Lichtes, des Paradieses, der Luftspiegelungen und der Fata Morgana.

Das ist also der Schauplatz, auf den Wolfram seinen Parcival stellt. Wolframs Parcival ist ein ganz idealistisches Gedicht: es dreht sich um ein rein seelisches Problem: um die Läuterung und Reinigung des Helden von den Schlacken des egoistischen Menschentums, um die Durchgeistigung seines Charakters durch Schmerz und Not. Es zeigt, daß nicht die große und kühne That, das an sich Gute, das letzte Ziel des menschlichen Strebens ist, sondern daß erst das Wissen von der höheren moralischen Bedeutung, eines höheren Zweckes des

menschlichen Lebens, der guten That ihre wahre Weihe giebt.

War Wolfram von Eschenbach der erste wirkliche Dichter, der in die Tiefe der Gralsage hinabgeleuchtet und ihren Gestalten den Odem des pulsierenden Lebens eingehaucht hat, so blieb es doch einer späten, der unseren Zeit vorbehalten, die Gralsage in der ganzen Fülle ihres Wesens aufzuschließen, aus ihr die höchsten Ideen über menschliche und göttliche Dinge auszulösen.

Der zweite große Dichter, der größere von Beiden, der die Gralsage gereinigt und umgeschmolzen, ihre volle ethische Wirkung ergreifend in einem Drama ausgesprochen, den Tiefsinn seines gedankenschweren geistigen Wesens in sie gegossen hat, ist Richard Wagner.

Gewiß, auch Richard Wagner hat sein Werk auf den durch Wolfram überlieferten Boden gestellt, ein Werk, das sich mit der Dichtung des ritterlichen Sängers in mehr als einem Punkt berührt; der Schauplatz, die Personen und einzelne parallele Züge der Handlung bedingen eine äußere Aehnlichkeit. Aber es ist die Aehnlichkeit zweier Bilder, die einem und demselben Gegenstand, der gleichen Person, der gleichen Landschaft gelten. In dem Werk Wolframs spricht das Mittelalter, die schöne große Zeit der Hohenstaufen zu uns; in dem Drama Wagners die Gegenwart und die ganze ungeheure Kunst, das ganze Leben, das den Zeitraum zwischen Wolfram und Wagner ausfüllt: ein tiefes Wissen von der Menschheit, von ihren Schmerzen und Wunden, von ihren geheimen Sehnsuchten und ihren bangen Heilshoffnungen und ihrem kranken Blut. Der christliche Gedanke in seiner ursprünglichen Reinheit, die Erlösungsbotschaft des Glaubens und der mitleidigen Liebe ist in dem Erlösungsdrama Wagners an die Stelle der wehrhaften und kampfbereiten Brüderschaft, der streitbaren, mit dem Schwert gegürteten Kirche Wolframs getreten; losgelöst von den Fesseln einer Konfession, ein großes freies Christentum, in dem nicht das Wort und die Form des Glaubens, sondern der Geist lebendig macht; eine Menschheitsreligion, eine Religion der Liebe und des Mitleidens, die älteste Vergangenheit und darum, nach den Gesetzen des ewigen Lebens-Kreises,

für die Gegenwart ein noch fernes Ideal, eine Zukunft ist. In diesem seinen tiefsten und erhabensten Werk hat Wagner seinen starken Glauben an die Zukunft des Menschengeschlechtes ausgesprochen und der Sündhaftigkeit des Lebens, dem Bedürfnis nach Erlösung eine wahrhafte Religion gegenübergestellt, aus deren Boden die Regeneration, die sittliche und physische Erneuerung des Menschen erwachsen soll und wird. Sein Drama läßt uns ahnen, wie dieses religiöse Ideal, auf einen realen Boden gestellt, eine neue Macht lebendig werden läßt, die die Erlösung des leidenden Menschen, seine Befreiung von der Hinfälligkeit der Welt zu bewirken vermag. Und wenn dem tiefsinnigen Dichter des Parsifal das Bewußtsein von der moralischen Bedeutung der Welt als die Krone aller Erkenntnis gilt, so stellt er als den ersten und erhabensten Grundsatz des reinen geläuterten Christentums, das sein religiöses Drama predigt, das Gebot des Mitleidens hin. In dieser Heilslehre, in diesem Blick auf den Gekreuzigten, der durch seinen Tod das Mitleiden zu einem ethischen Weltgesetz erhoben, gipfelt die Religion und das Christentum, dessen Evangelium Wagner in dem Werk seines Lebensabends, auf der abendroten Höhe seines Wissens von Welt und Menschen im „Parsifal" verkündet hat.

Eine tief sittliche und ebenso tief religiöse Natur — religiös in seiner Grundstimmung, religiös trotz der verschiedenen Strömungen in der Weltanschauung des jungen, des reifen und des alten Mannes — hat Wagner von jeher in der Verbindung von Religion und Kunst, ein vollkommen natürliches Verhältnis gesehen. Eine Auffassung, die geschichtlich durchaus berechtigt ist: denn ursprünglich bildeten Religion und Kunst eine vollkommene Einheit: die Kunst war ohne die Religion, isoliert von ihr, nicht zu denken. In der steigenden Kultur wuchsen beide selbständig weiter: zwei Stämme aus gemeinschaftlicher Wurzel, die Blätter, Blüten und Früchte unabhängig von einander getrieben haben. Nicht eine dogmatische Religion, — und noch weniger irgend eine Opernreligion oder ein dekorativ nutzbringend zu verwertendes Bekenntnis, Dinge, mit denen Meyerbeer so kräftige Effekte erzielt hatte! — sondern das tief gemütvolle, lebendige Christentum als den

Ausdruck seiner höchsten religiösen und moralischen Ueberzeugungen mit einem Drama zu verschmelzen, das war eine künstlerische Absicht, die Wagner schon in jüngeren Jahren ernsthaft beschäftigt hatte. Wir kennen seinen Entwurf jenes merkwürdigen Dramas aus dem Jahre 1848 „Jesus von Nazareth“: ein Stück von revolutionären Tendenzen, das in dem Wort kulminiert: „Ich erlöse Euch von der Sünde, indem ich Euch das ewige Gesetz des Geistes verkünde: dieses Gesetz aber ist die Liebe und was ihr in der Liebe thut, kann nie sündig werden“. Dieses religiöse Drama enthält zahlreiche embryonale Keime, die, dreißig Jahre später, in der Parsifal-Dichtung zur Entwickelung und zum Fruchtansatz gekommen sind; es enthält in der Gestalt der Maria Magdalena die erste Skizze der Kundry-Figur in durchsichtigen Andeutungen und überdies eine Reihe von Momenten, die im Parsifal in breiter Ausführung wiederkehren und in wunderbarer Innerlichkeit. Wagner hat seinen Dramenentwurf einer endgültigen Bearbeitung nicht unterzogen. Sein „Jesus von Nazareth“ ist Entwurf und Skizze geblieben. In der Mitte der vierziger Jahre, in der Zeit, in der sich Wagner mit dem Lohengrin beschäftigte, hatte er — man darf es mit Sicherheit annehmen — auch die erste Bekanntschaft mit der Sage von Parsifal und vom Gral zugleich mit der Lohengrinsage gemacht. Lohengrin, der Sendbote des heiligen Grals, ist ja der Sohn „Parcivals“, wie Wagner noch in der großen Erzählung Lohengrins den Namen schreibt, richtiger als er es später gethan, wo er einer unhaltbaren Ableitung des Namens „Parsifal“ aus dem Arabischen folgt. Es scheint, daß schon bei diesem ersten Begegnen die Parsifal-Gestalt einen erheblichen Einfluß auf sein künstlerisches Organ und auf seine dichterische Phantasie gewonnen hat. Denn er folgt in der Zeichnung seines Jesus von Nazareth offenbar der Fernwirkung, die von jenem herrlichen mittelalterlichen Menschenbild ausging. Ja, er erinnert sich ihrer, einige Jahre nach dem Abschluß der Dresdener Epoche — 1855 — von Neuem, und faßt den überraschenden Plan, Parsifal in einer Episode des „Tristan“ auftreten zu lassen: als Pilger in der Schlußszene des Werkes, wo Parsifal als Held der Entsagung, als

Sieger über das Leben, als positives Ideal der Lebensverneinung dem Besiegten des Lebens, Tristan, dem negativen Ideal der Entsagung, gegenüber treten und dem leidvollen Mann den Trost seines Mitleidens gewähren sollte. Aus leicht begreiflichen Gründen und aus dem Feingefühl des genialen Dramatikers heraus, der die geschlossene Wirkung seines Tristan-Dramas durch die plötzliche und nicht gerechtfertigte Einführung einer neuen, lediglich symbolischen Gestalt unmöglich sprengen konnte, verzichtete Wagner auf die Hülfe Parsifals. Indessen, das Parsifal-Ideal: die Ueberwindung alles egoistischen Wollens, die Verneinung des Willens zum Leben als Quell des Lebens und des Heils selbst, war im Geist Wagners lebendig geworden und gab ihm den Plan zu einem neuen, selbständigen Drama, dessen Stoff der buddhistischen Legende entnommen war und das in seiner Nirwana-Stimmung die Entsagung nicht im Sinne einer Verneinung, sondern einer Bejahung des Lebens behandelt, aus ihr die Glückseligkeit eines höheren, auf die wahre Heilserkenntnis gebauten Daseins ableitet. Dieses Drama „Der Sieger" könnte man trotz des fremden Kolorits und der spezifisch buddhistischen Voraussetzungen — des Formenwechsels der Wiedergeburt, der sozialen Gegensätze des Kastengeistes — als eine Vorstudie zu Parsifal bezeichnen.

Man sieht, wie Wagner in seinem Geist den Parsifalstoff „wälzte", wie er von der Größe des Gegenstandes angezogen, immer wieder in seine Nähe zurückkehrt, wie er den Stoff, dessen Stunde noch nicht geschlagen, wenigstens so hoch an seinem Horizont emporhebt, daß die Parsifalidee ihm, dem Künstler nicht mehr abhanden kommen kann.

Es sollten freilich noch lange Jahre vergehen, ehe es Wagner vergönnt war, der künstlerischen Gestaltung der Idee und des großartigen Stoffes näher zu treten. Mitten in der Komposition des Tristan kamen ihm wieder, urplötzlich unter dem zauberhaft weichen Eindruck einer blühenden Karfreitagsstimmung, Parsifalgedanken. Er entwarf schnell in Umrissen und in den Hauptzügen das ganze Drama. Das geschah 1857 im Frühjahr. Aber erst 1877 konnte Wagner die vollendete Dichtung seines letzten, seines innerlich größten

Werkes der Oeffentlichkeit übergeben: die Gestalten seiner Dichtung hatte der Meister, der der Grenze des menschlichen Lebens sich näherte, aus der tiefsten Weisheit eines Sehers geschaffen, mit den tiefsten Kräften der germanischen Seele gebildet. Es sind Menschen, wie man sie nie zuvor auf der musikalisch-dramatischen Bühne geschaut hat; Verkünder eines neuen Ideals und uralter Weisheit, Tröster der Leidenden, Erlöser und Heilbringer den Unseligen. So einfach und schlicht die Handlung, die nur auf wenige Momente äußeren Geschehens sich stützt, so reich erschließt sich in ihr eine Welt innerer Erlebnisse, innerer Wandlungen und Katastrophen, so ergreifend verbreitet sich die Weihe der Stimmung, so erschütternd wirkt die Wahrhaftigkeit und Tiefe der Empfindung, die allein, ohne die grandiosen Ideenverknüpfungen der Sprache, ohne den Zauber der szenischen Bilder hinreichen würde, eine fast religiöse Erhebung des Gemüts zu erzeugen. Und dieselbe ursprüngliche Gewalt, die einst der Bergpredigt Tausende atemlos und gebannt lauschen ließ, lebt in den religiösen Momenten der Dichtung, dort, wo sie ein reines christliches Mysterium wird und den erhabenen, den sühnenden und heiligenden Geist des reinen Christentums atmet. Dort wird sie die Religion selbst.

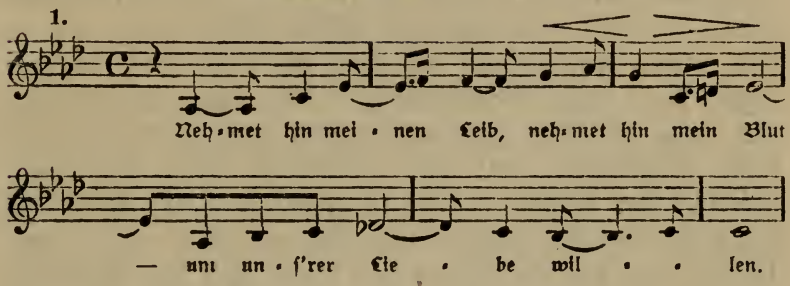
Langsam reifte das Werk. Nachdem Wagner der Komposition des Parsifal volle 5 Jahre gewidmet und die Instrumentation unter dem Gluthauch der sizilischen Sonne — in Palermo — vollendet hatte, wurde das Bühnenweihfestspiel am 26. Juli des Jahres 1882 in Bayreuth aufgeführt und seit dem denkwürdigen Jahr, dem vorletzten, in dem Wagner auf Erden gewandelt, bis auf den heutigen Tag in regelmäßigen Zwischenräumen wiederholt: es ist das heilige Vermächtnis seines Schöpfers an Bayreuth, höchste Offenbarung der Kunst; selbst ein heiliger Gral, der alle, die den Blick zu ihm erheben, entsühnt und beseligt, ein Gral, nicht auf unnahbarem Berg den auserwählten Templeisen vorbehalten, sondern in traulicher Nähe allen Menschen ohne Unterschied gemeinsam, ein Gnadenspender der wissend gewordenen Menschheit.

Das Vorspiel

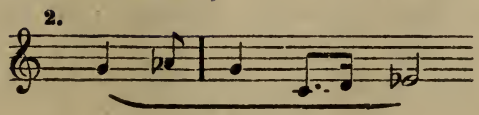
Das Parsifal-Vorspiel ist ein Mysterium, aus dem gleich visionären Bildern die zwei großen feierlichen und ergreifendsten Momente der christlichen Erlösungsgeschichte emporsteigen: das letzte Liebesmahl und das ragende Zeichen auf Golgatha; das eine das symbolische Opfer, in dem der Heiland ein ewiges Zeichen gestiftet hat seiner welterlösenden Liebe und seines Mitleidens mit der schmerzbeladenen Menschheit; das andere der furchtbar wirkliche Opfertod, sein bitteres Leiden und Sterben am Kreuz, in dem sein göttliches Blut vergossen ward zur Vergebung der Sünden. Dieser Liebes- und dieser Schmerzensthat kann das gläubige Herz nicht anders gedenken als erbebend und bang erschauernd. nicht anders als mit dem Gefühl einer Demut, die sich in den Staub wirft und in Hymnen der Anbetung sich wieder erhebt. Es zittert ein Licht von der Gestalt des Gekreuzigten durch die Welt, wie der Schimmer eines Sternes über einem nächtlichen Meer. Und dieses über dunklen Tiefen zitternde Licht leuchtet in der Musik des Parsifalvorspiels bald in gedämpftem Schein, bald in dem prachtvoll feierlichen Glanz eines Erlösungsfestes. Es ist ein wunderbares Musikstück: einfach und keusch, aller komplizierten Thatsachen sich enthaltend, eine Mischung gebrochener Farben und sattester Klänge, zartester und gewaltigster Accente; von einer großen feierlichen Gebetsstimmung; bereit, den Ruf Gottes zu vernehmen, der Offenbarung des göttlichen Wesens teilhaftig zu werden; voll von Anbetung und Demut. Mit weichen Schleiern behangen und durchsichtig wie lichtklarer Krystall. Aber es ist auch ein Stück, in dem das tragische Empfinden an die Oberfläche des Bewußtseins emporsteigt, ein Stück, in dem Wunden bluten und die tiefen Seufzer des Schmerzes laut werden; eine Musik voll von Thränen, von Bekenntnissen und Zerknirschung, geschwellt von inbrünstiger Sehnsucht nach Frieden und den Tröstungen der Gnade. Und voll von dem mystischen Wissen der Erlösung, von der Weihe des entsühnten Menschen, der Gott gesucht und Gott gefunden hat.

Eine künstlerische Musik höchster Art, unvergleichlich in ihrem Instrumentenklang, in dem Menschliches und Göttliches sich durchdringt, wahrhaftig in ihrem Ideengang. Es ist Gebet, Vision und Mysterium zu gleicher Zeit. Kaum je zuvor wurde in dieser Höhe des Gedankens und des Stils ein so einfacher, ein so durchsichtiger symphonischer Satz geschrieben, gleich diesem Parsifalvorspiel. Seine fascinierende künstlerische Wirkung ruht auf seiner Gefühlstiefe, nicht auf seiner Technik.

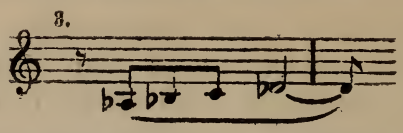
An der Spitze des Vorspieles steht eine Melodie der Liebe. Und diese Melodie beherrscht den geistigen und den formalen Bau des Vorspiels. Sie gehört zu den tragenden Ideen des ganzen Werkes und durchdringt es bis in seine feinsten Adern hinein mit dem Geist der selbstlosen Menschenliebe, des erlösenden Liebesopfers, dessen gewaltiges Denkmal der Parsifal ist. Die Einsetzungsworte des Liebesmahls geben ihr den Inhalt:



Sie gehören, wie der gesamte Gedanken- und Empfindungskreis des Vorspiels, der über alle Begriffe feierlichen und erhabenen Szene des Liebesmahls an, in der der erste Aufzug seinen Gefühls-Höhenpunkt erreicht. In der Regenbogenwölbung dieser Melodie, die langgezogen in schwellendem Aufstieg von gedämpften Streichinstrumenten und weichen Holzbläsern vorgetragen, in ihrer Oktavnote den Pol eines Kreises erreicht, von dem ab ihre Linie sich wieder in die Tiefe senkt, ist ein reiches motivisches Material aufgehäuft. Neben dem Anfangs-Motiv der erlösenden Liebe sind es die folgenden Takte:



und



die als Motive des Schmerzes zu ganz besonderer Bedeutung gelangen und in der psychischen Hemisphäre der Parsifalmusik eine Mission von tiefer Symbolik auszuführen haben. Als Schmerzensmotive gedacht und empfunden, stufen sie sich in ihrer Bedeutung und in ihrem Sinn dennoch verschieden ab. Der Schmerz des ersten Motives fließt aus einer reuigen, bußfertigen Seele; es wird so zu einem Motiv der Selbstanklage, der Zerknirschung und der Buße; der sehnsüchtige Aufschrei eines sündigen Herzens, das um Entsühnung fleht, die Seufzer der Seelennot werden in diesen Tönen, in diesem klagenden Accent laut.

Das zweite Motiv mit dem charakteristisch aufsteigenden Sekundenschritten gewinnt als Schmerzensmotiv insofern eine ganz spezifische Bedeutung, als es den Speer symbolisiert, mit dem die Seite des Gekreuzigten durchbohrt worden war. Der Speer als Gleichnis eines tödlichen Schmerzes wird aber, geweiht durch seine Berührung mit dem göttlichen Blut, zu einem Symbol der Erlösung und so erscheint dieses Motiv in der doppelten Bedeutung eines Speermotivs und in seiner Umdeutung als ein Motiv des Heils und der Erlösung.

Die Melodie des Liebesmahls, ein langsamer feierlicher Gesang ohne harmonische Begleitung, ganz auf sich gestellt, tönt wie eine mystische Stimme, wie ein einsamer Ruf von oben in die Welt hinein und weckt in ihr ein wunderbares Echo: ein bebendes Klingen erschüttert die tiefsten Weltfernen, ein milder weicher Schimmer glimmt in der Dämmerung auf; aus ihr lösen sich schwebende Figuren, schauernde Harmonieen steigen aus der Tiefe empor; rosig erglühende Wolken, die den Widerhall jenes Liebesrufes zum Himmel hinauftragen. Das Liebesthema ertönt jetzt in gesteigerter Fülle, Trompete und Oboen geben ihm einen sanften Glanz. In der Antiphonie dieser formalen Anlage rollt sich das Bild einer feierlichen Zeremonie auf: Die Stimme des Heilands tönt zurück aus dem Kreise der Jünger; dem erhabenen Ruf eines hohen Priesters folgt die Antwort

eines gläubigen Volkes, das die Botschaft des Heils, die ihm geworden, mit der ganzen Inbrunst demütiger und rückhaltloser Hingabe empfängt. Und der reine Gedanke dieser Liebe flutet selig in den Gebeten, deren Stammeln die Synkopen der Holzbläser anschaulich genug nachahmen. Die harmonischen Chorstimmen, die hier um die weitgeschwungene Melodie zu spielen beginnen, sprechen alle mit verhaltenem Atem; auch die stärksten Gefühlsschwingungen sind gezügelt, halb gedämpft selbst im lebendigsten Affekt. Das Gefühl der Staubgeborenheit gegenüber der Größe Gottes liegt auf diesen Klängen.

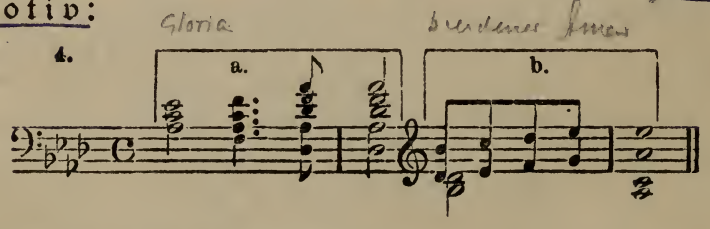
Und zum zweitenmal ertönt der einsame Liebesruf, die mystische Stimme aus einer anderen Welt: aber nach Moll übertragen und mit einer Wendung voll von schneidendem Weh an jener Stelle, die das Motiv der Schmerzensbuße bringt:

„Nehmet hin mein Blut,
Nehmet hin mein Leib,
Auf daß Ihr mein gedenket."

Der Heiland, der diese Worte zu seinen Jüngern spricht, stiftet das Liebesmahl auch zum ewigen Angedenken seines Schmerzes, der Dornenkrone und der Qualen auf Golgatha. Er spendet seinen Jüngern das Sakrament des Schmerzes, das er der Welt gebracht, das er gelehrt und das er mit seinem eigenen Blut besiegelt hat. Und wiederum beginnen alle Tiefen zu zittern. Aber der schmerzliche Accent des Erlösungstodes erweckt einen Nachhall von beklommener Trauer, von erstarrter Bangigkeit. Ein blasses Licht liegt auf dem Klangbild, Nebelflöre wallen empor und die Gemeinde der Gläubigen erzittert unter der Größe des Opfers, das die himmlische Liebe dem sündigen Menschengeschlecht bringt. Und dort, wo wiederum die Melodie auf reicher harmonischer Grundlage, mit außerordentlich gesteigerter Gewalt des musikalischen Ausdrucks über die flutenden Orchestermassen sich spannt, dort hören wir reine tragische Töne, Dissonanzen, die über die Schilderung menschlichen Schmerzes hinausgreifen, die den leidenden Gott verkünden; ein Weh, das bis zum Gewölbe des Himmels selbst emporschwillt.

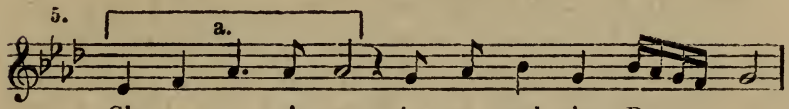
Wagner hat diesen ersten Abschnitt seines Vorspiels ganz auf das uralte Prinzip der Antiphonie, des Wechselgesanges zwischen Solostimme und Chor gebaut, — ein Prinzip, das wohl schon in den ersten Anfängen des Gottesdienstes und der dramatischen Kunst wirksam gewesen sein mag. Außerordentlich stimmungsvoll macht sich in dieser rein geistig gedachten, lediglich mit instrumentalen Mitteln ausgeführten Szene, jenes Helldunkel des Kolorits und des Inhaltes geltend, das für die Parsifalsage, für die romantischen Sagenkreise überhaupt, in hohem Maße charakteristisch ist und das mit seinen sehr eigentümlichen Reizen, mit seinen mystischen und blendenden Reflexen, mit den schärfsten Kontrasten hellster Bilderfülle von Außen und gedämpfter leiser Visionen nach Innen auch auf der christlichen Erlösungsgeschichte in zahllosen Mischfarben spielt. Dämmerung und Licht liegen in dieser großen Legende und in der Parsifalmusik dicht beisammen und fließen über ihre Grenzlinien hinüber zu den feinsten Mischungen zusammen.

Aus diesen Dämmerungen, aus dem ahnungsvollen, visionären Halbdunkel des Kolorits und der Stimmung leitet ein neues Thema in eine Region des hellsten Lichtes, des feierlichsten Glanzes und übersinnlicher Pracht hinüber. Dieses Thema ist das Gralmotiv:



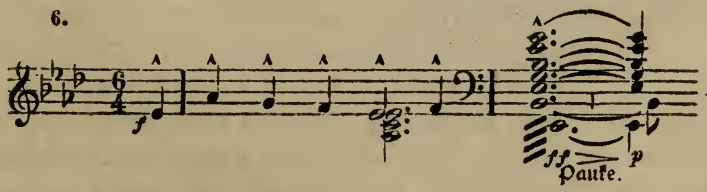
Der Gral, jene kostbare Schüssel, in die das Blut des Gekreuzigten geflossen, ist das Symbol dieses erlösenden Blutes und der Erlösung selbst. Dem Gralmotiv kommt darum auch die Bedeutung eines Erlösungsgedankens zu. Dieses Gralmotiv hat übrigens seine eigene Entstehungsgeschichte. In seiner geschlossenen Form, in seiner symphonischen Natur ein musikalisch höchst bedeutsames Gebilde, gehört es Wagner unbedingt als geistiges Eigentum zu. Die Urmotive, aus denen Wagner dieses Symbol sich geschaffen, sind Fundgut. Wagner

hat in diesem schönen und weihevollen Thema liturgische Elemente des katholischen Gottesdienstes mit genialem Griff zusammengeschweißt. Das erste Motivglied lieferte ihm die gregorianische Intonation des „Gloria in excelsis deo"; sie beginnt— ich gebe sie in moderner Notenschrift — mit einem prachtvollen Aufstieg der Melodie:



Das zweite Motivglied citiert wörtlich das heute noch in der Dresdener Hofkirche übliche „Amen", das vor Wagner Mendelssohn in seiner inzwischen in Vergessenheit geratenen Reformationssymphonie rein episodisch — ohne thematische und innere Beziehungen zu dem Gang seiner Symphonie — benutzt hatte. Dies sogenannte Dresdener Amen — Wagner von seiner Amtsthätigkeit und seinem Dresdener Aufenthalt her geläufig — ist italienischen Ursprungs; es stammt wahrscheinlich von Antonio Silvani, *) einem Komponisten, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Bologna gelebt hat.

Unmittelbar an das Gralmotiv schließt sich — nach einer Pause voll feierlichem Schweigen und stummer Demut vor dem enthüllten Heiligtum — das grandiose Glaubensthema an, von dem Metallklang der Trompeten, Posaunen und Hörner mit strahlendem Glanz übergossen:



Hier tritt zum erstenmal in das bis dahin stille und mit zurückgedrängter Empfindung erfüllte Stück ein dröhnendes Forte, das in seinem überwältigenden Pauken-

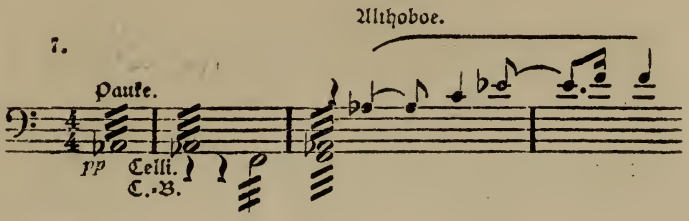
*) Vergleiche Richard Heuberger und sein anziehendes Buch „Musikalische Skizzen" (Leipzig, Herm. Seemann Nachf.)

donner in einem unmittelbaren Zusammenhang mit überirdischen Gewalten zu stehen scheint: die Stimme der Gottheit, die über Stürme und Erdbeben gebietet, spricht hier zu der erschaffenen, in ihrem Nichts vergehenden Kreatur. „Der Glaube lebt" — es ist eine Melodie von heldenhafter Größe und einer erdrückenden Wucht des Ausdrucks: die große Wahrheit, die letzte Weisheit des Menschen, der das Glück sucht. Der gewaltige Satz endet in dunklen Es moll-Accorden: auch der Glaube legt dem Menschen das Opfer des Schmerzes auf; er bereitet ihm im Widerspruch mit dem Egoismus der Welt dunkle Stunden und schwermütiges Sinnen. Aber da ertönt das Gralthema: die Verheißung des Heils, der süße Trost der Gnade. Und nun klingt es aus der Höhe hernieder, eine Himmelsbotschaft mit Engelszungen: Der Glaube lebt! In sanften, lichten Harmonieen schreitet das diatonische Motiv durch alle Stimmen; alle Orchestergruppen singen und verkünden es: der Glaube lebt. Immer gewaltiger schwillt die orchestrale Fülle, immer mächtiger schreitet das Thema dahin, es flutet über den Erdball, über alle Herzen und alle Welt hinweg, bis es endlich zur Gewalt eines rhythmisch gefesselten Elementes, zu einem brausenden Fortissimo sich steigert, zur Expansion einer enthusiastischen Hymne gelangt, in der der Erlösungsruf der gesamten gläubigen Menschheit, die Stimmen aller Völker in einem Riesenaccord, in einem ungeheuren Accent zusammenklingen. Ein sehr schöner und wunderbar frommer und inniger Abgesang der Holzbläser schließt mit Tönen voll Hingebung und zartem Schmelz den grandiosen Mittelsatz, der das Evangelium des Glaubens verkündet.

Der sündige Mensch: so könnte man den zweiten Teil des Vorspiels nennen, der von Schuld und Sünde erzählt, von dem Gegensatz zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen. Im ersten Teil lautet der herrschende Gedanke: die göttliche Verheißung, die Liebe und der Glaube; im zweiten ersteht der sündige Mensch, der den Glauben verletzt und die göttliche Liebe durch die Lanzenstiche der Sünde und der Schuld verwundet; aber auch der bußfertige Sünder, der im schmerzlichsten Bewußtsein der Sündhaftigkeit, im zerknirschten, sehnsüchtig-demütigen Heilsverlangen sich läutert, um des gött-

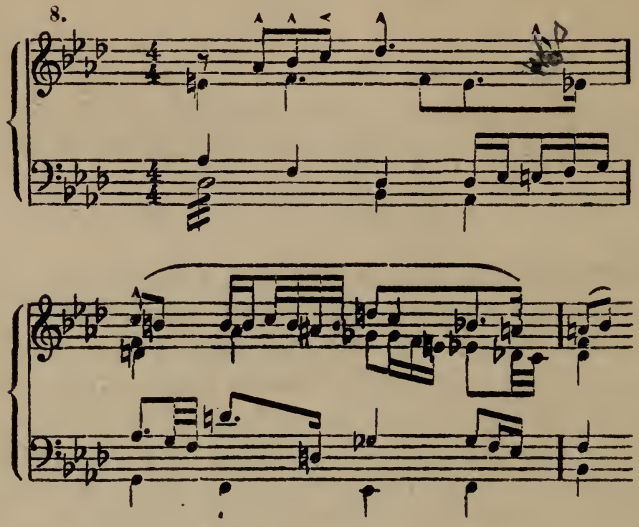
lichen Mileids teilhaftig zu werden, in das selige Reich der wiedergewonnenen Liebe, des verlorenen Glaubens einzugehen.

Die Musik beginnt mit einem tief mystischen Klang:



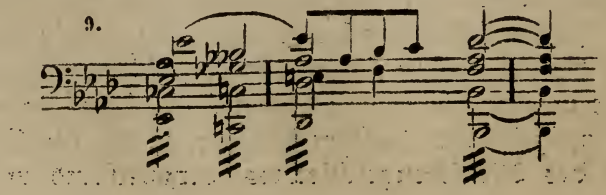
Ein summendes, in sich erzitterndes Geheimnis. Man sieht in diesem dunklen, geisterhaft unheimlichen Instrumental-Gleichnis bis auf den Grund des Daseins, des menschlichen Herzens; sind es die dämonischen Kräfte des Bösen, die hier schwingen und vibrieren? Aus dem bebenden Boden wächst die Melodie des Liebesmahls empor; aber sie bricht in schmerzlichste Laute, in Klagen und Wehrufe aus: eine tief ergreifende Schilderung der Not und des Wehes, das aus Schuld und Sünde hervorsprossend, dornig den Pfad überrankt, auf dem die Gottesliebe voll Erbarmen und Mitleiden zu der Menschheit kommt. Dreimal setzt die Melodie der erlösenden Liebe ein; immer mit gesteigertem Ausdruck, mit immer eindringlicherem Accent; dreimal krönt sie sich mit der Dornenkrone des Schmerzes. Ueber der Melodie flimmern nagende Tremolando-Harmonieen der Streicher, die in steilem crescendo anschwellen und sofort erschlafft zurücksinken, wie wenn ein krampfartiges Erzittern aller Nerven über den menschlichen Leib hinläuft. Feierliche Posaunenharmonieen stehen auf den Kreuzwegen der Modulation, ernste Wegweiser des Heils, die zum Himmel hinauf zu deuten scheinen; Klänge von unerhörter Art, angeglüht von einem inneren Licht, purpurn wie der Gral, wenn das heilige Blut in ihm aufleuchtet. Und von Neuem erhebt sich der Klagegesang. In der seltsamen Kraft seines Ausdrucks dringt er bis in die geheimsten Falten des menschlichen Herzens und leitet in eine Szene voll leidenschaftlichsten Schmerzes, voll aufgeblühter Passion hinüber, in der die Heilssehnsucht des Menschengeschlechtes, verzweifelnd in sei-

ner Sündhaftigkeit, in überwältigenden, in zermalmenden Tönen ausbricht. Alles, was an Weh und Bitternis die Menschenbrust bewegen mag, ist in diese Töne hineingegossen:



Das ist die Heilandsklage: Die schneidende Klage des Heilands, die sich mit der Menschenklage mischt. Das stärkste Symbol der Sünde: denn die Hände, die berufen sind, den heiligen Gral zu pflegen, sind mit dem Schmutz der Sünde befleckt, und diese unreinen Hände, die den Gral berühren, beflecken die Reinheit der göttlichen Liebe. Und darum klagt der Heiland selbst: von Neuem nach Golgatha geschleppt und an das Kreuz geschlagen.

Ganz allmählich sinkt der ergreifende Schmerzensgesang ermattet in den Ton einer sinnenden Resignation zurück, in der, erst zaghaft und verschleiert, dann aber immer mehr sich aufhellend, Trostgedanken, Ahnungen künftiger Erlösung, die Oberhand gewinnen. Ueber eine Wendung von hinreißender Schwermut hinweg:



münden diese Trostgedanken in dem Thema des Liebesmahls „Nehmet hin meinen Leib", das jetzt in gnadenvollem Gesang aus der Zone menschlicher Kleinheit in die Sphäre der Gottheit emporschwebt und in äußerster Höhe, von himmlischem Licht übergossen, in zitternden Wellen verklingt. Wie auf der Leiter Jakobs steigt die geläuterte Seele hinauf in die seligen Gefilde der ewigen Heimat, getragen von der Kraft der erlösenden Liebe.

Richard Wagner hat sich über sein Parsifalvorspiel selbst geäußert. Seine Erklärung, die auf eine nähere Fühlung mit den Einzelheiten des Vorspiels Verzicht leistet, sich durchaus im Allgemeinen bewegt, lautet: „Liebe — Glaube: — Hoffen?"

Erstes Thema: Liebe. „Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um unserer Liebe willen!" Verschwebend von Engelstimmen wiederholt: „Nehmet hin mein Blut, nehmet hin meinen Leib, auf daß ihr meiner gedenket!" — Wiederum schwebend wiederholt.

Zweites Thema: Glaube. Verheißung der Erlösung durch den Glauben. Fest und markig erklärt sich der Glaube, gesteigert, willig selbst im Leiden. Der erneuten Verheißung antwortet der Glaube, aus zartesten Höhen wie auf dem Gefieder der weißen Taube sich herabschwingend, — immer breiter und voller die menschlichen Herzen einnehmend, die Welt, die ganze Natur mit mächtiger Kraft erfüllend, dann wieder nach dem Himmelsäther wie sanft beruhigt aufblickend.

Da noch einmal aus Schauern der Einsamkeit erbebt die Klage des liebenden Mitleids: das Bangen, der heilige Angstschweiß des Oelbergs, das göttliche Schmerzensleiden des Golgatha — der Leib erbleicht, das Blut entfließt und glüht nun mit himmlischer Segensglut im Kelche auf, über alles was lebt und leidet, die Gnadenwonne der Erlösung durch die Liebe ausgießend.

Auf ihn, der — furchtbare Sündenreue im Herzen — in den göttlich strafenden Anblick des Grals sich versenken mußte, auf Amfortas, den sündigen Hüter des Heiligtums, sind wir vorbereitet: wird seinem nagenden Seelenleiden Erlösung werden? Noch einmal vernehmen wir die Verheißung, und — h o f f e n!

Erster Aufzug.

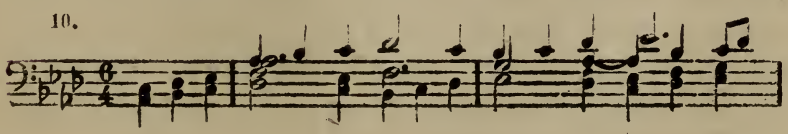
Die gesamte Musik des Parsifal ruht auf einer beschränkten Anzahl großer Themen oder scharf umrissener Motive. Sie sind entweder Symbole, in denen sich eine bestimmte Idee verkörpert: der Glaube, die Liebe, die Erlösung, — Gedanken, die über dem Drama stehen: als seine Leitsterne. Oder sie sind psychologischen Ursprungs und mit den treibenden Kräften des Dramas auf das Engste verwachsen. In diesen Kreis gehören alle Formeln der Empfindung, des Affektes, des Schmerzes und der Lust, zusammen mit der Summe der malenden und schildernden Motive, die den Zwecken der musikalisch dramatischen Charakteristik dienen. In ihrer musikalischen Physiognomie sind die beiden Gruppen außerordentlich scharf unterschieden. Die ersten, die unpersönlichen symbolischen Gebilde, die Ideeninkarnationen, tragen ein diatonisches Gepräge, während die persönlichen Motive, jene, die mit den handelnden Gestalten des Dramas unlösbar sich verknüpfen, aus dem für die seelische Schilderung so ergiebigen Boden der Chromatik hervorgewachsen sind. Dort das Bleibende, das Ewige, alles das, was den Menschen über sich hinaus erhebt; hier das Menschliche selbst, das Wandelbare, das Flutende. Dort das Absolute; hier das Endliche, das Bedingte.

Diese grundlegenden Parsifalthemen — es sind ihrer kaum mehr als 25 — verschmilzt Wagner mit der Substanz des Dramas auf das Vollkommenste; in ihnen fängt er die feinsten Obertöne des Gefühls auf, belauscht die subtilsten seelischen Wallungen, und macht so auf ihrem Spiegel jeden Atemzug der Szene deutlich: in bewunderungswürdiger Meisterschaft, mit einer reichen, tiefen Kunst, deren durchsichtige Reinheit es gestattet, den Dingen bis auf den Grund zu sehen. Die Einfachheit des wahrhaft großen Kunstwerkes, eine Reife, die die schwierigsten Probleme und die verschlungensten Wirrnisse komplizierter Seelen mit den klarsten Formeln des musikalischen Ausdrucks ausspricht, frei von jeglichem Ueberladensein, kennzeichnet die Parsifalmusik und hebt sie unter die höchsten künstlerischen Offenbarungen aller Zeiten.

Es ist ein rein dramatisches Prinzip, nach dem Wagner seinen Motiven in der Parsifalmusik ihren Platz anweist: in ihren Verwebungen und Kombinationen geben sie stets den Querschnitt des szenischen Vorganges; ihr Erscheinen, ihre Farbe, ihre Umgestaltung wird durchaus von der Handlung und der dramatischen Situation bestimmt, nicht etwa von ihrer rein musikalischen Wahlverwandtschaft zu einander, von ihrer kontrapunktischen Lötkraft, deren sich der Symphoniker für seine Konstruktionszwecke bedient. Der Stil Wagners, seine prachtvolle Polyphonie und die tiefen Perspektiven seines Orchesterklangs sind freilich in hohem Maß symphonisch; aber die Parsifal-Musik ist eine Symphonie, deren Themen handelnde Menschen bedeuten, von Lust und Leid bewegt.

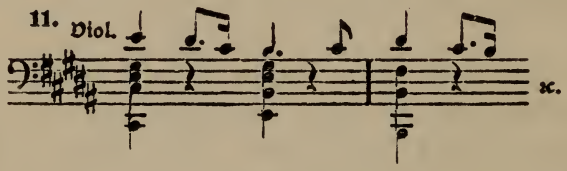
Die erste Szene des Werkes führt uns in das Gebiet des Grals: Wald und See breitet sich vor unseren Augen aus. Ein rüstiger Greis, Gurnemanz, und zwei Knappen im zarten Jünglingsalter liegen schlafend unter einem Baum. Ein feierlicher Morgenweckruf der Posaunen von der Gralburg her tönt in die Morgenstille der noch schlaftrunkenen Natur. Dieser Weckruf ertönt in der Melodie des Liebesmahls: sehr bezeichnend für die Pfleger und Hüter des Grals, die, ihr Tagewerk beginnend, der göttlichen Liebesworte gedenken und ihr Thun und Handeln in den Strahlenkreis der sittlichen Kraft stellen. Gurnemanz erwacht und rüttelt die Jünglinge, — deren Anwesenheit im nächtlichen Wald die Bezeichnung „Waldhüter" erklärt — aus dem Schlaf. Die reinen Dreiklangsharmonieen des Gralmotivs klingen jetzt zu ihnen herab, das gewaltige Glaubensthema schließt sich an. Gurnemanz und die Knappen sinken auf die Kniee und verrichten stumm das Morgengebet, während das Orchester das Glaubensthema in zartem Gesang in Sequenzen weiterspinnt und mit dem melodischen Gesang — in der Umkehrung — zu den frommen Höhen des seligen Gottesglaubens emporstrebt:

10.

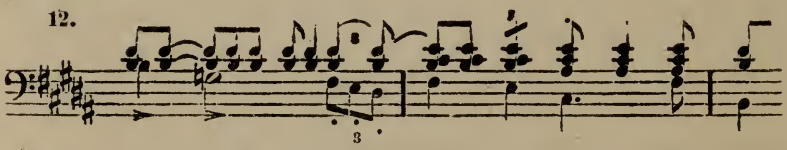


Ein Gebet von demütiger Herzenseinfalt: Selig sind, die reinen Herzens sind, denn ihrer ist das Himmelreich. Der wunderbar schöne Satz, der im Laufe der Parsifalmusik zu entscheidendster Bedeutung gelangt, bewegt sich — von einer modulatorischen Wendung im Vordersatz abgesehen (ges) — lediglich auf den einfachsten Harmonieen der As dur-Tonleiter: der Glaube schweift nicht in die Irre; seine Flugbahn ist ihm unwandelbar vorgezeichnet.

Einen charakteristischen Accent nimmt das unpersönliche Glaubensthema in dem Augenblick an, da Gurnemanz den Knaben das Bad für den Gralkönig zu rüsten befiehlt:



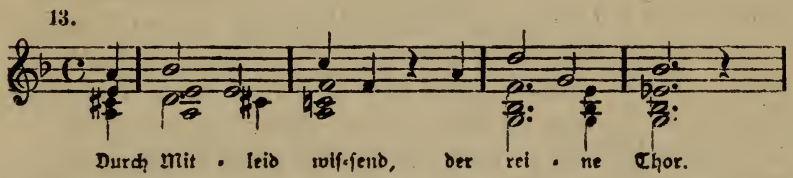
Das ist ein ritterlicher Rhythmus, an dem etwas wie Sporenklang haftet. Den kranken König Amfortas selbst und sein Nahen verkündet sofort das Motiv des Siechtums:



mit dem stockenden Synkopen-Pulsschlag, dem schmerzlichen Stöhnen des kranken Leibes und dem müden, wankenden Schritt. Die Boten, die dem König voraus zum See hinabeilen, in dessen Flut Amfortas Linderung seiner Schmerzen sucht, spricht Gurnemanz an: Wie gehts Amfortas heut'? Die Auskunft, die ihm wird, lautet traurig und trostlos: in rührendem und eigentümlich verschwiegenem Ausdruck begleitet das Orchester den Bericht des Knappen von den Schmerzen, den „starken Bresten", die der König schlaflos duldet. Mit den denkbar einfachsten Mitteln — mit einigen Streichinstrumenten und einem Fagott — hat Wagner hier ein ergreifendes Bild eines stumm getragenen physischen Leidens gezeichnet, das weder Balsam noch Kräuter heilen.

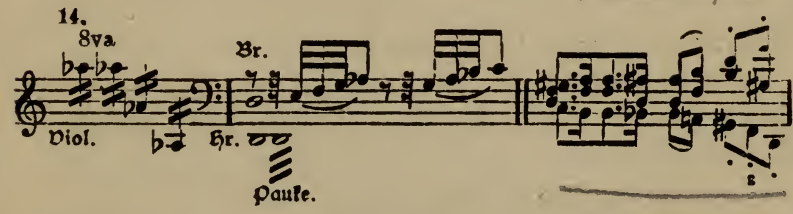
„Thoren wir, auf Linderung da zu hoffen
Wo einzig Heilung lindert . . .
Ihm hilft nur Einer, nur der Eine . . .“

sagt Gurnemanz. Aber er nennt den Heilbringer, den Leidstiller und Erlöser nicht. Nur die Musik läßt uns ahnungsvoll sein künftiges Nahen fühlen in den wundervollen Harmonieen des Motivs vom „reinen Thoren“, die hier zum erstenmal dämmernd anklingen. Ihre endgültige Fassung:



bringt freilich erst eine spätere Szene.

In die feierliche Ruhe der Szene brechen plötzlich wilde und heftige bewegte Klänge ein. In den Geigen beginnt es unheimlich zu schwirren, die Bratschen, und nach ihnen die Streicher stürmen in sausenden Figuren durch alle Oktaven: Der ungestüme Hufschlag eines wilden Rittes:

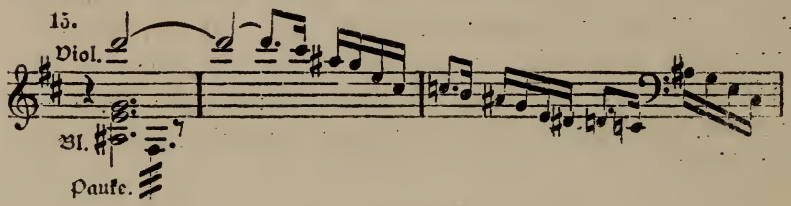


dröhnt durch den Wald. Die Knappen spähen nach dem Schauspiel aus:

„Seht dort die wilde Reiterin!
Hei! Wie fliegt der Teufelsmähre die Mähne!“

Den Ritt schildert das Orchester überaus anschaulich: die flatternden Mähnen, die realistischen Rhythmen des Pferdegalopps, nichts fehlt in dem lebensprühenden Bild. Man sieht das flüchtige Pferd, weil man es hört. Und dennoch, es ist ein trauriger Ritt. Wie ganz anders hat Wagner in seinem Walkürenritt das gleiche Schauspiel geschildert! Dort alles strahlende Kraft, hier ein

atemloses Dahinkeuchen; dort die Lust des Reitens, ein spielendes Tummeln, das Jauchzen der Freiheit und entfesselter Rhythmen, der Ritt als Selbstzweck, um seiner selbst willen. Hier aber gilt der Schweiß des abgehetzten Tieres einem hoffnungslosen Beginnen, einem ernsten Zweck; die Reiterin, die das schnaubende Roß antreibt, wird selbst von schweren Gedanken, von Sorge und Not getrieben wie das Tier, das ihrem Zügel gehorcht. Daher das Unfreudige, das Gequälte und Schmerzliche dieses Charakterstückes. Die wilde Reiterin nennt sich Kundry: sie stürzt jetzt auf die Szene, hastig, fast taumelnd; ein Weib von dunkler Farbe und dunkler Seele. Um sie flattert, wie das schwarze Haar, das ihr rätselhaftes Antlitz peitscht, ein Motiv von rasender Leidenschaftlichkeit, in dem der Schrei eines verzweifelten Schmerzes bebt, an dem ein in sich zusammenbrechender Trotz rüttelt:

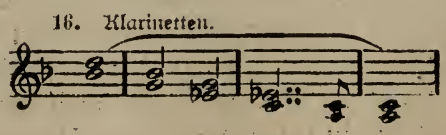


ein Trotz, der sich in leisen Seufzern löst.

Kundry kommt aus weiter Ferne: aus dem wunderreichen Orient bringt sie einen Balsam heim, bestimmt für Amfortas:

„Hilft der Balsam nicht,
Arabia birgt dann nichts mehr
Zu seinem Heil . . ."

Ein mildes, weiches Terzenmotiv bezeichnet diese dienend demütige Kundry, die Magd, die vor dem Leid den Nacken beugt:

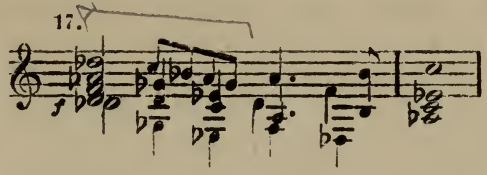


Kaum hat sich die erschöpfte Kundry an den Boden geworfen, so naht ein Zug von Knappen und Rittern,

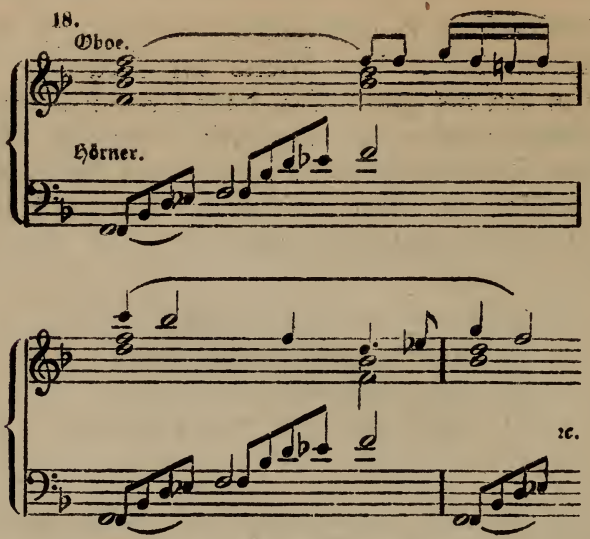
die Sänfte tragend und geleitend, in welcher Amfortas ausgestreckt liegt. Das Motiv des Siechtums (12) erklingt in den tief gutturalen, dunkel verschleierten Tönen der Baßklarinette, die bohrende Harmonie des übermäßigen Dreiklangs lastet schwer auf der schmerzensreichen Melodie. Der Anblick des kranken Königs zerschneidet Gurnemanz das Herz:

„Wie trag ich's im Gemüte,
In seiner Mannheit stolzer Blüte
Des siegreichsten Geschlechtes Herrn,
Als seines Siechtums Knecht zu sehen . . ."

Ein Gesang von erschütternder Wahrhaftigkeit der Empfindung. „Des siegreichsten Geschlechtes Herrn", also den Helden Amfortas, malt eine stolze und hehre melodische Wendung:



Der siegreiche Amfortas ist aber kein anderer als der siegreich, unbefleckte Gläubige: die Umwandlung des Glaubensthemas an dieser Stelle muß als sehr feiner Zug gelten. Ihr schließt sich sofort das Schmerzensmotiv (2), schweres Stöhnen und mühsame Atemzüge an. Amfortas beginnt zu sprechen: kurze Worte, abgerissen, mit langen Zwischenpausen. Wieder ertönt langgezogen und weit fortgesponnen die Schmerzensmelodie. Nach einer Nacht voll Schmerzen atmet der Kranke „Waldesmorgenpracht". Ein zarter Aufstieg aus der Sphäre des Leidens in die selige Schönheit der Natur führt die Sinne und die Gedanken des kranken Königs über sein Siechtum hinaus: die Wunder des Waldmorgens fluten wie reiner Tau über seine Seele. Mit tröstender Stimme rauscht ihm der traumbefangene Wald:



Aus diesem zärtlichen Gesang der Oboe formt Wagner ein Waldmorgen-Idyll von hinreißender Schönheit, von berückendem Duft und süßer, raunender Heimlichkeit. Der ganze Zauber der deutschen Waldlandschaft liegt auf dem genialen Tonbild und den sanften melodischen Motiven wonniger Naturmalerei. Ein entzücktes Schauen geht durch diese Musik. Und über dem sonnig milden Schimmer dieser Waldesmorgenpracht „staunt" selbst das Weh der Wunde, an der Amfortas siecht und seine „Schmerzensnacht wird helle". In tief ergreifender Wendung verklärt sich der schmerzensvolle Zug des Amfortasmotivs: eine schmelzende Harmonie, ein süßes Vergessen senkt sich auf sein Weh. Einen Augenblick lang. Wieder in die mitleidslose Wirklichkeit zurückgekehrt, ruft Amfortas Gawan, einen Ritter seiner Umgebung. Aber Gawan hat „auf neue Sucht" nach Heilskräutern sich fortgeschwungen, ohne Urlaub.

„Möge das er sühnen,
Daß schlecht er Gralsgebote hält.
O wehe dem, dem trotzig Kühnen,
Wenn er in Klingsor's Schlingen fällt."

Hier wird zum erstenmal der Name Klingsors genannt, der Name des dämonischen Widersachers der Gralsritter, des Lichtfeindes und arglistigen Schlingenstellers. Im Orchester zucken unruhige Rhythmen auf,

es schwirrt unheimlich in den Bratschen. Indessen, Amfortas kehrt zu freundlichen Bildern zurück und somit beruhigt sich auch der musikalische Accent. Er gedenkt des prophetischen Sprechers, der ihn des reinen Thoren zu harren befiehlt:

„Mich dünkt ihn zu erkennen
Dürft' ich den Tod ihn nennen . . ."

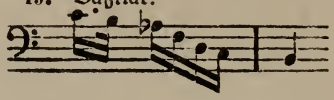
Gurnemanz überreicht nun dem König das Fläschchen, das den Balsam Kundrys birgt. Im Orchester werden die Kundry-Seufzer laut: sie erinnern an die unsägliche Mühe, unter der dieser Balsam gesucht und gefunden ward. Das Motiv der dienenden Magd (16) erscheint, das Rittmotiv und das Motiv des wilden, rasenden Weibes (15) mit Abschwächungen zum Zarten, weiblich Hingebungsvollen hin. Den Dank des Königs wehrt Kundry schroff und leidenschaftlich ab: ihr Motiv erscheint sofort wieder in der alten, wütenden Erregung. Nachdem Amfortas das Zeichen zum Aufbruch gegeben, entfernt sich der Zug in der Richtung auf den See hin, in dem der König des labenden Bades zu genießen pflegt. Das Orchester begleitet alle diese Vorgänge getreulichst: das Motiv des Leidens löst das Motiv der Waldesmorgenpracht ab; und auch das Gralmotiv ertönt: hier ein Symbol des Gottesfriedens, der Heiligkeit der Natur. Sind die Tiere hier nicht heilig? läßt sich Kundry fragend vernehmen.

Kundry spielt in der Szene, die sich im Folgenden entwickelt, eine ungemein bedeutsame Rolle. Freilich völlig passiv, scheinbar ohne jede Anteilnahme an den Gesprächen, deren Mittelpunkt ihre Persönlichkeit, ihr dunkles Wesen, ihre Thätigkeit als Gralsbotin, als Helferin in Not und Gefahr bildet. Gurnemanz verteidigt sie gegen die wenig wohlwollende Kritik, die seine Knappen an der „Heidin, dem Zauberweib" üben, mit warmer Beredtsamkeit. Er gesteht nur Eines zu:

„Ja, eine Verwünschte mag sie sein.
Hier lebt sie heut, vielleicht erneut
Zu büßen Schuld aus früherem Leben
Die dorten ihr noch nicht vergeben."

Auf einem dumpfen Tremolando erhebt sich bei diesen Worten, nach Moll geführt, die Melodie des Liebesmahls, hier ein Symbol des Erlösers selbst, der unter der lastenden Schwere des Kreuzes dahinschreitet nach Golgatha hinauf; von der Schuld des unseligen Weibes hebt die grandiose Musik dieser mystischen Rückschau in ein früheres Leben den Schleier. Das grelle Lachen, mit dem einst Kundry den Heiland verhöhnt und tief verwundet hat, ertönt halb erstickt in der niederzuckenden Figur des Hohnmotives:

19. Baßklar.



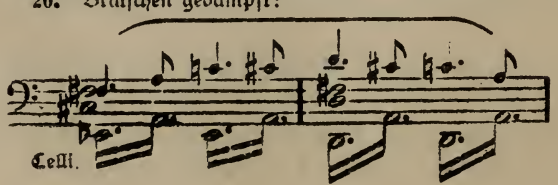
das in dem großen Motiv Kundrys (15) zu einem Symbol des Fluches und zum Symbol der Verzweiflung dieses verfluchten Weibes geworden ist. Und weiter sagt der schlichte Greis Gurnemanz:

„Übt sie nun sich in solchen Thaten,
Die der Ritterschaft zum Heil geraten,
Gut thut sie dann und recht sicherlich,
Dienet uns und hilft auch sich." —

Die Erlösungsharmonieen des Thorenspruchs und des Glaubensthemas weisen auch hier einen lichten Pfad in die Zukunft.

Gurnemanz ist mit seiner Kundrybiographie noch nicht zu Ende: Kundry, der dienenden Magd und hilfreichen Gralsbotin, Kundry, der Verwünschten und Erlösungssehnsüchtigen, folgt nun Kundry, die buhlende Sünderin, die Inkarnation des sündigen Verlangens, der unreinen Seele; Kundry, die sittliche Gefahr, ja die Unsittlichkeit selbst. Das ist die Kundry, die in den fahlen Nebeln des Motivs aufsteigt:

20. Bratschen gedämpft:



die Sklavin Klingsors, die gegen ihr innerstes Wollen einzig den Willen ihres Herrn und Meisters erfüllt, dem sie, von ihm in hypnotischen Zauberschlaf versenkt, als schreckliches Werkzeug der Sünde dient. Das ist Kundry, jenes blühend üppige Weib, die wollüstige Verführerin, die dem Gral seine besten Ritter raubt, zu sündigem Verlangen entzückt und sie, befleckt in ihrer Reine, zerbrochen in dem Adel ihres Wesens, in die Gefangenschaft und unter das Machtgebot Klingsors zwingt. In den Fesseln eines starren Schlafes fand sie einst im Waldgestrüpp der fromme Titurel, als er die Gralsburg baute.

„Wann oft lange sie uns ferne blieb,
Dann brach ein Unglück wohl herein —"

Und ~~Amfortas~~ Gurnemanz erinnert sich jetzt des Umstandes, daß Kundry im Gralsgebiet auch damals fehlte, als Amfortas der Verführung jenes Zauberweibes erlag:

„Wo schweiftest damals du umher,
Als unser Herr den Speer verlor?"

Das Hohnmotiv zuckt wieder durch das Orchester und die Nebel des Zaubermotivs spinnen sich in zwielichtigen Dämmerharmonieen fort. Kundry schweigt. Sie ist erstarrt in Vergangenheit, sie, die allein das furchtbare Geheimnis jener Stunde, jener Katastrophe kennt, die über Amfortas die schrecklichsten Qualen des Leibes und der Seele auf unabsehbare Zeit hin gebracht hat. Gurnemanz, von der Gewalt der Erinnerung hingerissen, erlebt noch einmal die Erschütterungen des tragischen Erlebnisses:

„O wunden — wundervoller heiliger Speer,
Dich sah ich schwingen von unheiligster Hand —
Mit ihm bewehrt, Amfortas, Allzukühner,
Wer mochte Dir es wehren,
Den Zaubrer zu beheeren?
Schon nah' dem Schloß
Wird uns der Held entrückt —
Ein furchtbar schönes Weib hat ihn entzückt.
In seinen Armen liegt er trunken,
Der Speer ist ihm entsunken" —

Und diesen heiligen Speer raubt Klingsor dem Lustberauschten. Und mit diesem heiligen Speer verwundet Klingsor den unglücklichen Amfortas. Amfortas rafft sich empor und flieht.

„Doch eine Wunde brennt ihm in der Seite,
Die Wunde ist's, die nie sich schließen will." —

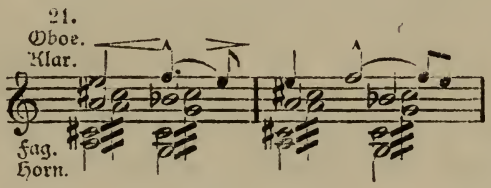
In diesem Abschnitt der großen Erzählung, in der Gurnemanz mehr zu sich selbst als zu den Knappen spricht, schließen sich alle die an dem Vorgang beteiligten Motive zu einem großartigen dramatischen Stück zusammen. Der Sündenfall des Amfortas, der in die Vorgeschichte der Parsifalhandlung gehört, der die wichtigste, die entscheidende Voraussetzung der Handlung selbst bildet, ersteht in dieser Erzählung mit der denkbar größten Gewalt, in der lebendigsten Energie eines wirklichen Erlebnisses.

Die Musik verwandelt die Worte des Erzählers in eine Flammenschrift, die aus dem Dunkel der Vergangenheit ihren furchtbaren Feuerschein in die Gegenwart wirft. Der musikalische Ausdruck bewegt sich durchaus in der Höhe intensiven pathetischen Empfindens.

Die Motive, die sich an die Erzählung ankrystallisieren, sind dem bekannten motivisch-thematischen Kreis entnommen, in dem sich die Musik bisher bewegte: wir hören zunächst in gewaltigster Kraft das Speermotiv — „O wunden-wundervoller heilger Speer" — das Schmerzensmotiv — „Dich sah ich schwingen von unheiligster Hand" — das Siegesmotiv des Amfortas (17); dann beginnen die Zauberformeln zu spielen, nochmals ertönt das Speermotiv; gleich nachher das Hohnmotiv Kundrys. Das Verhängnis hat sich erfüllt. Von Neuem erscheint das Schmerzensmotiv — „eine Wunde brennt ihm in der Seite" —; schneidende Dissonanzen, schluchzende Klänge. Die tiefe Melancholie des Siech-Motivs schließt die Tragödie des Amfortas. Und weiter erzählt Gurnemanz von Titurel, dem frommen Helden, dem einst „in heilig ernster Nacht des Heilands selige Boten" sich neigten: das Weihgefäß, die heilig edle Schale, aus der beim letzten Liebesmahle der Erlöser trank, in die am Kreuz sein göttliches Blut geflossen, den Lanzenspeer,

„Der Zeugengüter höchstes Wundergut,
Das gaben sie in unsres Königs Hut —"

Die Musik folgt der Erzählung mit feierlich ernsten Klängen, in denen es wie von überirdischen Licht glänzt. Die Motive aus dem Gralkreis fluten in herrlichster, unbegreiflicher Schönheit dahin, voll der zartesten Innigkeit, immer in dem erschütternden pianissimo eines heimlichen Wunders, das der Welt verborgen bleiben muß. Schauernde und bebende Harmonieen, ein visionäres Grausen überall. Ein neuer, schmerzensvollster Accent legt sich auf die Worte: „darein am Kreuz sein göttlich Blut auch floß":



Die Todes-Schmerzen des Kreuzes, der tieftraurige Blick eines brechenden Auges lebt in diesen Harmonieen, die aus einer rhythmischen Veränderung des Schmerzensrufes (2) entstanden sind.

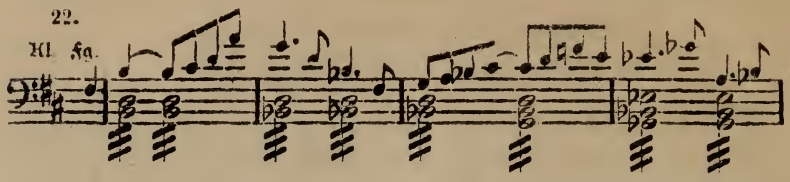
Gurnemanz berichtet, während sich das Gralsmotiv feierlich entfaltet, von dem Heiligtum, das Titurel dem „Heiltum" errichtet hat, von der Gralsburg, zu der kein Sünder den Pfad findet; nur dem Reinen ist es vergönnt, den Brüdern sich zu verbünden,

„Die zu höchsten Rettungswerken
Des Grales Wunderkräfte stärken —"

Die melodisch reichen Sextengänge des Gralmotivs breiten sich in feinen Linien aus und laufen in schimmernden Spuren über die getragenen Harmonieen dieses Abschnittes, — den geheimnisvollen Pfaden gleich, die zum Gral hinleiten, ein Bild jener Pfade, die Klingsor nimmermehr betreten durfte:

„Wie hat ihn Müh auch d'rob beschwert."

Wir hören in diesem Moment zum erstenmal das eigentliche Klingsor-Motiv:



das sich in den Fäden des Zaubermotivs fortspinnt. Der Sünder Klingsor, jenseits im Thale angesiedelt in „üppigem Heidenland", wollte einst Buße thun für seine Sünden, ja heilig werden.

„Ohnmächtig in sich selbst die Sünde zu ertöten,
An sich legt er die Frevlerhand . . ."

Aber die abscheuliche Selbstverstümmelung *) blieb ein vergebliches Opfer: verachtungsvoll stieß Titurel den Zauberer zurück, dem bis in die Fasern seiner Seele hinein das Gift der Sünde gedrungen war, auch wenn er körperlich zu sündigen durch seinen Gewaltakt für alle Zeit sich selbst der Fähigkeit beraubt hatte. Klingsor sucht sich nun am Gral und an den Gralsrittern zu rächen: er erschuf sich einen Wonnegarten;

„Drin wachsen teuflisch holde Frauen,
Dort will des Grales Ritter er erwarten
Zu böser Lust und Höllengrauen — —"

Die Musik streut hier verführerische Reize, zauberisch lockende Klänge und süß girrende Laute in die Schilderung; aber unter den duftenden Blüten lauert die Schlange; das Motiv Kundrys ringelt und windet sich in der berauschenden Zauberpracht des Wonnegartens. Als nun Titurel „in hohen Alters Mühen" seinem Sohn Amfortas die Herrschaft verlieh,

„Amfortas ließ es da nicht ruhn'
der Zauberplag' Einhalt zu thun —"

Amfortas fiel einem „furchtbar schönem Weib" in jenem Wonnegarten zum Opfer. Der heilige Speer blieb in den unheiligen Händen Klingsors zurück, der seitdem sein Endziel, den Gral selbst in seinen Besitz zu

*) Sie kehrt als dramatisches Motiv in der Zeit der Stürmer und Dränger wieder.

zwingen, sicher zu erreichen wähnt. Vor dem verwaisten Heiligtum erfleht in inbrünstigem Gebet Amfortas ein Rettungszeichen. Da entfloß ein seliger Schimmer dem Gral und in mystischem Traumgesicht wird Amfortas die Prophezeiung des künftigen Retters zu teil:

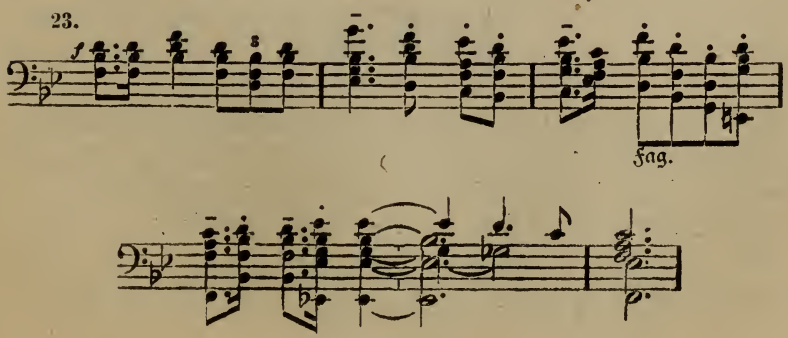
„Durch Mitleid wissend, der reine Thor,
Harre sein, den ich erkor —"

Mit den eigenartig schönen Harmonieen des Thorenspruches schließt nun dieses außerordentlich bedeutungsvolle, gewaltige Erzählungsstück, das in der Tiefe seines Inhalts und in der Kraft seiner musikalischen Schilderung ebenso einzig dasteht, wie es in der Plastik seines Ausdrucks und in der muskulösen Form ein Meisterstück ist.

Die sehnsüchtig fromme Stimmung, in der Gurnemanz und die Knappen verharren, wird jäh zerrissen durch Geschrei und Rufen vom See her. Weherufe ertönen und zu gleicher Zeit flattert ein wilder Schwan über die Szene und stürzt nach mühsamem Flug zu Boden. Ein Ritter zieht dem tötlich verwundeten Tier einen Pfeil aus der Brust.

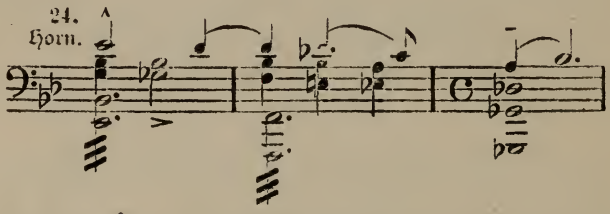
„Wer ist der Frevler? Wer schoß den Schwan?"

Entrüstung und Empörung über das Geschehene bringt die Ritter und Knappen in Aufruhr. Der Missethäter, der den Frieden des heiligen Waldes verletzte, ist ein Jüngling, Parsifal, der sich froh der That rühmt: „Im Fluge treff' ich, was fliegt." Die frische Kraft Parsifals, seinen freudigen Lebensmut malt ein prächtiges Motiv der Hörner:



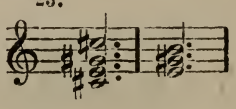
In den Schlußtakt spielt ein leiser Reflex der verträumten deutschen Jünglingsseele, der weiche Grundton eines innigen Gemüts hinein. In eindringlichen Worten wendet sich Gurnemanz an Parsifal, den die Ritter als Frevler gestraft zu sehen ungestüm fordern. Gurnemanz beginnt seine Strafpredigt: „Unerhörtes Werk!" mit zermalmender Wucht, die dem Gefühl Parsifals einen heftigen Ruck geben muß. Aber der milde Greis geht bald aus dem harten Ton des verdammenden Richters in den eines liebevoll strafenden Vaters über und er trifft mit seiner Klage um den treuen Schwan, mit dem wehmütigen Vorwurf eines nutzlosen und grausamen Mordes Parsifal in das Herz, so daß dieser in tiefster Ergriffenheit den Bogen zerbricht und die Pfeile von sich schleudert. Eine sehr schöne, tiefempfundene Wendung zeigt die Reue, die in Parsifal im engsten Zusammenhang mit seinem Gemütsleben erwacht. Dieses Reue-Motiv knüpft an den Schluß des Parsifal-Motivs an:

24.
Horn.



und führt es eigen fort. In der Mahnrede, die Gurnemanz hält, malt die Musik ungemein reizvoll und anmutig ein Stück Naturleben. Dort, wo Gurnemanz von dem Schwan erzählt, der ausflog, um mit seinem Weibchen über dem See zu kreisen, erscheinen die Schwanharmonieen aus dem Lohengrin:

25.



von silbrigen Harfenklängen, von schwebenden Trillern gedämpfter Geigen und leichten Flatterfiguren umspielt: ein Tonbild von köstlichem instrumentalen Reiz.

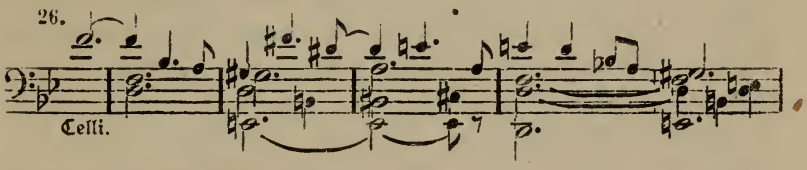
Gurnemanz sieht die tiefe Reue Parsifals:

„Sag Knab', erkennst Du Deine große Schuld.
Wie konntest Du sie begeh'n?"

„Ich wußte sie nicht" antwortet Parsifal. Und dieser Antwort bleibt er treu, als ihn Gurnemanz nach Heimat, nach Vater, Weg und Namen fragt. Immer lautet seine Auskunft:

„Das weiß ich nicht."

Hier schließt sich dem stets in abgebrochenen Stücken zitierten Parsifalmotiv eine neue, sehr schöne Melodie an: das Thema der Herzeleide:



Herzeleide ist die Mutter Parsifals. Ihrer erinnert er sich, als Gurnemanz seinen Namen wissen will. „Ich hatte viele" antwortet Parsifal, „doch weiß ich ihrer keinen mehr" — und er denkt an die Koseworte, die ihm die Mutter gab. Inzwischen legen die Knappen den toten Schwan auf eine Bahre und entfernen sich mit ihm, während das Motiv des Siechtums in eigenartiger Verbindung mit der Waldmorgen-Weise erklingt.

Es ist die Trauerklage um den getöteten Schwan.

Gurnemanz, Parsifal und — abseits von den beiden — Kundry bleiben auf der Szene zurück. Gurnemanz wendet sich von Neuem an Parsifal: „Nichts weißt Du, was ich Dich frage; jetzt meld' was Du weißt, d e n n e t w a s m u ß t D u d o c h w i s s e n!" Der Alte macht also dem Jüngling Mut, von sich zu erzählen. Parsifal beginnt denn auch von seiner Mutter — in den Bratschen erscheint das süß-wehmütige Motiv Herzeleides im Ton zarter Erinnerung —, er berichtet von seinem Leben im Wald und auf wilder Aue und wie er, als er einst am Waldessaum „glänzende Männer sah, auf schönen Tieren sitzend", seiner Mutter entlief, ihnen nach, durch Wildnisse, bergauf, thalab; er erzählt, wie er mit seinem Bogen gegen Wild und große Männer kämpfte. Gelegentlich fällt Kundry in das Gespräch ein und ergänzt aus ihrem Wissen die Angaben des jugendlichen Erzählers. Sie ist es, die Gurnemanz mitteilt, daß Herzeleide, um ihren Sohn vor dem frühen Heldentod zu bewahren,

der Gamuret, Parsifals Vater traf, „waffenfremd in Oeden ihn erzog zum Thoren" — „die Thörin", setzt Kundry mit ironischem Lachen hinzu: sie glaubt nicht an den Thoren, nicht an den Stand der reinen sündlosen Thorheit. Von Kundry erfährt Parsifal jetzt auch die traurige Kunde von dem Tod seiner Mutter, der der Gram um das verlorene Kind das Herz brach. Der Schreck und der Schmerz, der Parsifal ob dieser Botschaft durchzuckt, ist so groß, daß er halb von Sinnen, in Kundry, die ihm diesen Schmerz zugefügt, einen Feind zu sehen wähnt: er springt wütend auf sie zu und faßt sie an der Kehle. Gurnemanz reißt ihn zurück und bewahrt ihn so vor einer neuen Gewaltthat. Unmittelbar nachher bricht Parsifal zusammen: das Weh um den Tod der Mutter erschüttert ihn auf das Heftigste; sein Körper zittert und die Pein seiner Seele erpreßt ihm den Seufzer: „Ich verschmachtel" Kundry eilt an einen Waldquell und labt mit seinem frischen Wasser den halb ohnmächtigen Parsifal.

Das Parsifalmotiv beherrscht die Szene von Anfang an fast ausschließlich; es wechselt aber, man möchte sagen, fortwährend die Farbe, es treibt sein übermütiges Spiel um das Rittmotiv herum, mit dem seine punktierten Notenwerte und die aufsteigenden Schritte eine unzweifelhafte Aehnlichkeit besitzen; es gliedert sich und schließt sich mit diesem Motiv zusammen. In allen diesen Gebilden pulsiert der Bewegungstrieb, die dem Menschen angeborene Lust am Rhythmus, pocht die Schnellkraft der Jugend. An feinen Details ist auch diese Szene reich. So schließen ein wundervolles musikalisches Kleinbild die Worte des Gurnemanz ein:

„So recht! So nach der Grales Gnade:
Das Böse bannt, wer's mit Gutem vergilt."

Aber Kundry antwortet düster: „Nie thu ich Gutes." Auch hier weist sie jedes Lob, jede Anerkennung ihres Waltens zurück. Denn alle freundlichen und dankenden Worte brennen sie wie glühende Kohlen. Sie wendet sich traurig ab und wankt einem Waldgebüsch zu. Schon fühlt sie mit innerem Grausen das Nahen jenes magnetischen Schlafes, die fernwirkende Suggestion Klings-

ors, der sie rettungslos verfallen ist. Wenn sie auch in ihrem Ruhebedürfnis, in ihrer Müdigkeit nach Schlaf und Ruhe stöhnend begehrt, so erregt ihr doch dieser Schlaf Abscheu und Entsetzen: denn seine Zauberkraft liefert ihren Willen, ihr Denken und Fühlen, Seele und Körper ohn Gnade und Erbarmen dem Willen Klingsors aus. Und dieser Wille steigt jetzt übermächtig in ihrem Organismus empor; das dämonische Motiv Klingsors regt sich im Orchester, eine sich bäumende Schlangenlinie, die aus dem Dunkel des Schlafzaubers mit finsterer Entschlossenheit auftaucht und Besitz von Kundry nimmt, so sehr sich ihre Seele auch sträubt.

„Die Zeit ist da! Schlafen. Schlafen. Ich muß."

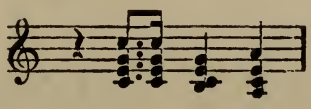
Sie versinkt in den Schleiern des Zaubermotivs . . .

Inzwischen nahm und beendete der König sein Bad im nahen See. Die Ritter und Knappen begleiten ihn heim, zurück zur Gralsburg. Auch Gurnemanz rüstet sich zum Gehen: zusammen mit Parsifal, um dessen Leib er seinen Arm schlingt:

„Nun laß zum frommen Mahle mich Dich geleiten,
Denn bist Du rein, wird nun der Gral Dich tränken und speisen."

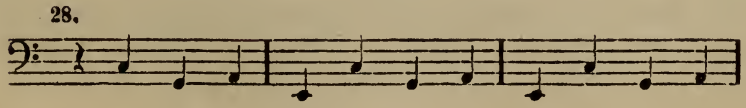
Ihre Schritte begleitet das scharfe, rhythmisch charakteristische Motiv:

27.



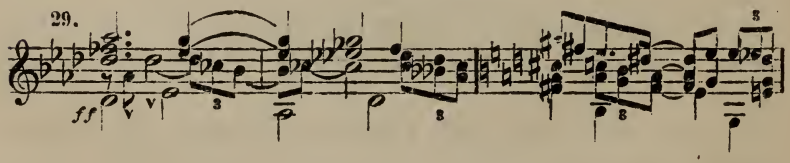
mit dem sich später das feierliche Geläute der Gralsglocken verbindet:

28.



das sich eigentlich nur als die Uebersetzung des Schreitmotivs in den gewaltigen, elementaren Glockenklang darstellt, eine Steigerung der Klangfülle zur höchsten Spannung hin, bis an die Grenzen des Möglichen geben

will. *) Dieses Schreitmotiv ist der treibende Rhythmus, der rhythmische Herzschlag der wundervollen Verwandlungsmusik, welche die Wanderung Gurnemanz' und Parsifals auf verschlungenen, ungekannten Pfaden zur Gralsburg begleitet: sie führt die beiden Wanderer — während die Szene sich wandelt — durch düstere Waldgründe, an Felsenwänden und pittoresken Naturformen vorbei, bis sie auf einen zur Burg führenden Thorweg stoßen, auf dem sie verschwinden. Ein Musikstück von ungeheuerer musikalischer und schildernder Kraft, rührend und zart; dort wo die Klänge des Gralmotives in die Marschrhythmen sich mischen: ein Sinnbild des Ideals, das dem guten und reinen Menschen auch auf den dunklen und in ihren letzten Zielen rätselvollen Wegen der Erdenwanderung wie ein milder Stern von ferne her leuchtet. Das malerische Element dieser gewaltigen Musik knüpft direkt an eine wechselvolle Natur, an Höhen und Tiefen, an Berg und Schlucht an. Wirrnis und Dickicht werfen ihre Schatten in diese Schilderung, es braust in ihr wie von Wildwassern. Die Zeit wandelt sich in Raum: „Du siehst mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit" sagt Gurnemanz zu Parsifal; das Zeitbewußtsein ist zum Raumbewußtsein geworden. Aber auch große tragische Momente kennt diese hochsymbolische Musik, die über eine romantische Waldwanderung hinaus zu einem Lebensgleichnis sich vertieft. Wir hören erschütternde Klänge, Schmerzensrufe und Wehelaute.



Ein Motiv der Buße und der Zerknirschung, dessen Gewalt uns erbeben macht. Seine Beziehung und sein

*) Es ist zu bedauern, daß sich dieses Glockenmotiv nicht in dem kolossalen Sinn, in dem es gemeint ist, ausführen läßt. Glocken, die das tiefe e hervorzubringen vermögen, wiegen mindest 5000—6000 Pfund. Die größten Kirchenglocken wären notwendig, um das Gralgeläute, wie es sich Wagner

Subjekt wechselt: Zunächst leuchtet es in die Amfortas-Seele hinab mit ihren blutenden Wunden: verzweiflungsvolle Wehelaute des reuigen, tief zerknirschten Sünders. In seinem organischen Zusammenhang mit der Heilandsklage — der zweiten Hälfte des Themas — wird es zu einem Abbild der sündigen Welt, der mit tausend Schmerzen das Blut des Erlösers geflossen, zu einem Symbol „des gekränkten Gnadenreichen", des verwundeten und klagenden Heilands. Unter den pathetischen Motiven der Parsifal-Musik ist es das größte; die Tiefe seines Schmerzes und die Wucht seiner Accente reihen es ein unter die erhabensten Inspirationen der ganzen weiten, vielgestaltigen Kunst.

Im Schlußabschnitt der Verwandlungsmusik klingt zweimal in das Spiel des vollen Orchesters hinein, in majestätischem Posaunenklang, das hoffnungsvoll aufsteigende Thema des Liebesmahls: — die göttliche, die erlösende Liebe, der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht. Ein Ruf der Liebe, der gewaltig hinbraust über alle Welt. Zu gleicher Zeit dringt anwachsend und abschwellend feierliches Glockengeläute von oben her. Der Gralburg nahe, tauchen Parsifal und Gurnemanz in aufsteigenden gemauerten Gängen wieder auf und die beiden Wanderer treten nun, während das Gralsmotiv in wunderbarer Größe und in hinreißender Instrumentation, wie mit breitem Fittig zur Höhe und zum ewigen Lichturquell sich emporschwingt, in eine weite Halle ein, über der sich auf mächtigen Säulen eine hohe Kuppel wölbt. Dies ist der Schauplatz des Liebesmahls, das zu feiern die Gralsritter und Knappen, kurz die gesamte Brüdergemeinde sich anschickt. Die Ritter schreiten in gemessenem Schritt — unter starkem Glockengeläute — in den Saal und reihen sich um die Speisetafeln; in würdigen Worten und in einer schlichten Unisonomelodie gedenken sie der Bedeutung der Feier.

---

gedacht hat, hervorzubringen. Die Sache verbietet sich schon aus praktischen Gründen. Man hat also — in Bayreuth — zu abgestimmten Stahlröhren gegriffen. Die Idee, an sich vortrefflich, fand leider keine entsprechende Ausführung; denn diese Stahlröhren klingen eine volle Oktave zu hoch.

„Wer guter That sich freut,
Ihm wird das Mahl erneut.
Der Labung darf er nah'n,
Die hehrste Gab' empfahn . . ."

Um diese ganz im Geist des alten deutschen Volkstums empfundenen Verse spielt — nach marschartigen Zwischensätzen — neben dem Schreitmotiv eine schöne Variante des Glaubensthemas als Labemotiv. Nach den Rittern schreiten die Knappen über die Szene und endlich öffnet sich eine Thüre, durch die Amfortas, der Gralskönig, auf einer Sänfte in den Saal getragen wird; vor ihm her ziehen die Knappen, die den verhängten Schrein tragen, in dem der Gral geborgen ist.

Das Mysterium beginnt: eine tief-geheimnisvolle religiöse Feier entfaltet sich in den folgenden Szenen vor den Augen Parsifals, eine Feier, die in einer ergreifenden Zeremonie das Liebesmahl erneut, das der Heiland seinen Jüngern gestiftet hat. Die religiöse Sphäre, in der sich die Handlung vollzieht, ist gesättigt mit dem mystischen Duft von Geheimnis und Wunder. Jene traumhafte Stimmung, in der die Sehnsucht zur Erfüllung, das Wünschen zur Vision wird und aus der gläubigen Hingabe das Wunder selbst erblüht, hat Wagner mit einer ganz wunderbaren Genialität in dieser einzig schönen Szene festgehalten, in der die Religion in Kunst, und die Kunst in Religion sich wandelt, wie unter dem inbrünstigen Gebet des Priesters die Hostie mit dem Hauch des Göttlichen sich heiligt.

Chöre der Jünglinge und der Knaben leiten die Feier ein. Die Jünglinge singen in der erschütternden Chromatik der Heilandsklage von dem Blut, das unter tausend Schmerzen geflossen ist zur Erlösung der Welt. Die Knaben — in der äußersten Höhe der Kuppel — stimmen in zauberischen Harmonieen, auf denen die Reinheit des Palästrina-Geistes liegt, die herrliche Glaubensmelodie an:

„Der Glaube lebt,
Die Taube schwebt,
Des Heilands holder Bote."

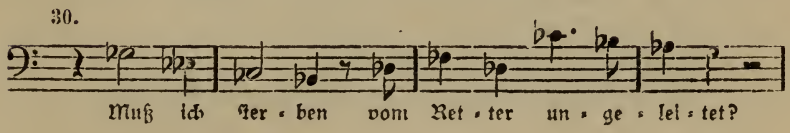
Inzwischen hat sich die gesamte Gralsgemeinde versammelt und tiefe Stille tritt ein. Da vernimmt man vom Hintergrund her die Stimme des alten Titurel, wie aus einem Grabe heraufdringend.

„Mein Sohn Amfortas, bist Du am Amt?"

Langes Schweigen.

„Soll ich den Gral heut noch erschau'n und leben?"

Abermals langes Schweigen. Und zum drittenmal erhebt Titurel seine klagende Stimme:



Der Retter, — damit ist der Gral gemeint, in dessen trost- und gnadenreichen Anblick Titurel, der durch des Heilands Huld im Grabe lebt, seine Seele verhauchen will. Und Titurel befiehlt:

„Enthüllt den Gral! —"

Aber da erhebt sich von seinem Schmerzenslager Amfortas:

„Nein! laßt ihn unenthüllt,
Oh daß Keiner, Keiner diese Qual ermißt,
Die mir der Anblick weckt,
Der Euch entzückt!"

Und nun bricht das unsägliche Elend, die Reue, die Qual und die Verzweiflung, die Amfortas erfüllt, wie ein zurückgestauter Strom in wilder Flut über seine Ufer, mit herzzerreißender Gewalt hervor aus seinem Gemüt; ein Weh, das sich selbst zerfleischt; das Bekenntnis einer von den Geißelschlägen der Reue, der Selbstanklagen wund gewordenen Seele, die blutige Thränen weint über sich selbst. Die Tragik seines Schicksals empfindet Amfortas in dem unvereinbaren Gegensatz, daß er, der einzige Sünder unter allen, kraft seines königlichen Amtes auf die Reinen den Segen des Grals herabflehen muß, er, der Unreine, der ausgeschlossen ist von der Gnade des höchsten Heiligtums, nach dessen

Weihegruß es ihn sehnlichst verlangt. Und wenn dann die Hülle gefallen und

„Des Weihgefäßes göttlicher Gehalt
Erglüht mit leuchtender Gewalt —"

dann fühlt der Unselige das heilige Blut sich in sein Herz ergießen, sodaß sein eigenes Sündenblut, in wahnsinniger Flucht vor dem heiligen Quell, aus der Wunde strömt,

„Der seinen gleich,
Geschlagen von desselben Speeres Streich,
Der dort dem Erlöser die Wunde stach,
Aus der mit blutigen Thränen
Der Göttliche weint ob der Menschheit Schmach - -
— — — — — — — — — — —
Erbarmen! Erbarmen! Du All-Erbarmer!
Nimm mir mein Erbe,
Schließe die Wunde,
Daß heilig ich sterbe,
Rein Dir gesunde . . .!"

Die grandiose Seelenschilderung dieses großen tragischen Stückes, das in dem psychologischen Aufbau des ersten Aktes den Höhenpunkt bezeichnet, das Zentrum, nach dem alle Fäden der Handlung hinlaufen, geht Hand in Hand mit einer reichen Thematik. Die Anfangsworte: „Wehvolles Erbe, dem ich verfallen" greifen auf die musikalische Deklamation der Titurelfrage (30) zurück. Das aus ihr gewonnene, ausdrucksvolle Thema beherrscht den ersten Teil dieser in den Rahmen eines Monologs zusammengedrängten Amfortastragödie. Die Wehelaute, das Kundry-Motiv, die Heilandsklage, das Speermotiv, das Motiv des Siechtums und die anderen bisher aus dem Organismus des Dramas hervorgewachsenen Motive stellen überall deutliche und in ihrer Klarheit kaum mißzuverstehende Beziehungen, stellen die vollkommene Einheit zwischen Wort und Ton, zwischen dem poetisch-dramatischen und dem musikalischen Ausdruck her, zwischen Mensch und Kunst.

Die Rufe nach Erbarmen verhallen und Amfortas sinkt wie bewußtlos zurück, überwältigt von der Qual

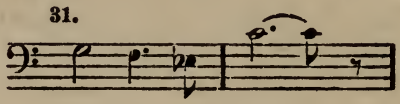
seines Lebens. Aber da tönt tröstend der Verheißungsspruch vom reinen Thoren aus der Höhe hernieder. Abermals befiehlt Titurel: „Enthüllt den Gral!" Und Amfortas folgt dem Ruf und seiner Pflicht; — mit zuckenden Nerven und bebender Seele: auf langem, vibrierendem Paukenton schwanken die Schmerzenslaute eines Violoncells, bis endlich die Knaben den Gral, eine antike Krystallschale, vor das Angesicht des Amfortas hingestellt haben. Auf zitternd mystischen Klängen, wie aus der Tiefe der Urelemente heraus, hebt sich jetzt die Spruch-Melodie des Liebesmahls: „Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut" — von Stimmen aus der Höhe gesungen. In diesen Chorversen, in den überirdischen Wiederholungen ihrer Melodie von einem Orchester voll wunderbarster Farbenmischung, ist jede Note Offenbarung. Es ist jene herrliche Musik, die Wagner im Vorspiel rein instrumental ausgeführt hat. Mit der zweiten Wiederholung der Melodie der göttlichen Liebe — bei dem Schmerzensaccent, dem erhabensten Beweis dieses göttlichen Mitleidens — fällt ein blendender Lichtstrahl von oben auf die Krystallschale, die in strahlendem Purpurleuchten erglüht. Amfortas, mit verklärter Miene, erhebt den Gral wie ein Priester das Allerheiligste, und schwenkt ihn sanft, nach allen Seiten hin segnend. Die Gemeinde ist in die Knie gesunken. Amfortas setzt den verblassenden Gral nieder und während sich die Dämmerung lichtet, bergen die Knaben das Heiligtum wieder in dem goldenen Schrein, den sie mit Teppichen verhüllen. Die Ritter lassen sich zum Mahle nieder, auch Gurnemanz, der einen Platz neben sich leer behält und Parsifal durch ein Zeichen zur Teilnahme am Mahle einlädt. Parsifal bleibt aber, starr und stumm, wie gänzlich entrückt, zur Seite stehen. In ruhevoll erzählenden Gesang — mit sanfter Triolenbewegung — rücken den essenden Rittern die Knaben in der Höhe das Andenken an das letzte Liebesmahl vor die Seele. Die Ritter schließen sich in markiger Melodie an und enden mit den bedeutungsvollen Worten:

„Nehmet vom Wein,
Wandelt ihn neu
Zu lebensfeurigem Blute,

Froh im Verein,
Bruder getreu
Zu kämpfen mit seligem Mute."

Diese Worte ruhen auf ehernem Posaunenklang, auf energischen Gegenmotiven der Bässe und auf den hellen Rhythmen des Schreitmotivs, das jetzt freudig und thatenlustig über die schwere Kraft der Ritterschaft des Grales hinzieht. Dem Chorsatz giebt das Motiv:

31.



einen kraftvollen Aufschwung. In zarten Doppelchören hallen die Worte des Glaubens und der Liebe von dem hohen Kuppelgewölbe, die Ritter erheben sich, tauschen brüderliche Umarmungen. Dann rüsten sich alle zum Aufbruch: den leidenden Amfortas geleiten die Knaben zum Saal hinaus, die Ritter ordnen sich im feierlichen Zug und verlassen die Halle. Dem Gralmotiv folgt eine Marschweise; der Saal hat sich geleert. Nur Parsifal und Gurnemanz sind zurückgeblieben. Parsifal steht immer noch, zur Salzsäule erstarrt, auf seinem Platz: er hat dem ganzen Schauspiel als stummer, regungsloser Zeuge beigewohnt. Ohne zu fragen, ohne einen Laut von sich zu geben. Nur einmal, bei den schneidendsten Klagerufen des Amfortas hatte er eine heftige Bewegung nach seinem Herzen ausgeführt, als fühle er dort einen brennenden Schmerz.

Nun tritt Gurnemanz mißmutig an ihn heran und rüttelt ihn, während die Thorenharmonieen erklingen:

„Was stehst Du noch da?
Weißt Du, was Du sahst?"

Parsifal schüttelt ein wenig mit dem Haupt; der Schmerz des Amfortas haftet noch wie ein Pfeil in seinem Herzen.

„Du bist doch eben nur ein Thor."

lautet des Gurnemanz Schlußurteil über den stummen Gast. Nur Thor. Dann wird der Alte grob:

„Dort hinaus, Deinem Wege zu!
Doch räth' Dir Gurnemanz:
Laß Du hier künftig die Schwäne in Ruhe
Und suche Dir Gänser die Gans!"

Die Bratsche streut in den kurzen und eigenartigen Abschied in humoristisch unwirrschen Accenten das Thorenmotiv hinein. Auch das Schwanenmotiv erklingt wieder. Dann aber fällt mit einer rasselnden Skalenfigur die Thüre zu. Parsifal ist verstoßen. In dem verwaisten Saal singt mild und sanft eine verlorene Altstimme: „Durch Mitleid wissend, der reine Thor" und noch einmal schweben im krystallenen Klang einzelner Chorstimmen die seligen Harmonieen des Gralmotivs durch den geweihten Raum.

Zweiter Aufzug.

Der Parsifal des ersten Aufzuges ist nur Thor; ob er auch der reine Thor ist, auf den die Gralsprophezeiung Amfortas als Erlöser hoffen heißt, läßt der erste Akt unentschieden. Denn seine Reinheit wird nicht auf die Probe gestellt, keiner Bedrohung und keiner Gefahr ausgesetzt. Parsifal bewegt sich im Bezirke des Grales in einem Gemeinwesen voll Licht, Tugend und Bruderliebe, unter guten Menschen, in deren Herzen kein Arg nistet. In die Kreise des Bösen gerät Parsifal im zweiten Aufzug, in dem dem Lichtreich des Grales und der Tugend das Nachtreich Klingsors, die Hochburg der Sünde gegenübergestellt wird, als notwendige Ergänzung und als notwendiger künstlerischer Kontrast in dem Weltbild, das die Wagnersche Dichtung vor uns aufrollt.

Und in das fahle, von dämonischem Glutschein angestrahlte zwielichtige Reich Klingsors steigen wir mit den unheimlichen Klängen, mit denen das Vorspiel zum zweiten Akt beginnt. Glimmende Farben, düstere, nekromantische Harmonieen, aus denen ein bläuliches Licht hervorbricht, eine ruhelose Hast der Bewegung, ein Brodeln und Blasenwerfen in der Tiefe des Orchesters, in dem das Zaubermotiv und das geniale Klingsormotiv

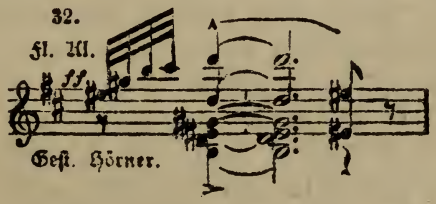
ihre Orgien feiern: das sind die verruchten magischen Kreise des Zauberers, des Lichtfeindes, des Bösen, dessen furchtbare Kraft Parsifal zu bestehen haben wird.

In dem dämonischen Orchesterstück nimmt das Klingsormotiv eine unbedingt herrschende Stellung ein: in seine Machtsphäre fallen Anklänge an die Weherufe des Amfortas — die chromatischen Terzengänge — und das Verzweiflungslachen Kundrys. Denn beide, Amfortas und Kundry, sind die unseligen Opfer dieses Mannes, „der in der Hölle Herrschaft hat". Aber Klingsor verfolgt höhere Zwecke; ihm genügt es nicht, seinen Haß an den Gralsrittern zu ersättigen, einen oder den anderen in ihnen zu verderben. Das Ziel, nach dem er strebt, ist nicht geringeres, als den Gral selbst in seinen Besitz zu bekommen. Die Mission Parsifals, die er mit seinem Zauberwissen wohl erkennt, droht ihm nun den kühnen Plan zu durchkreuzen. Er muß also auf Mittel und Wege sinnen, Parsifal selbst unschädlich zu machen, zu verderben. Er ist ein zu guter Menschenkenner, um die elementare Gewalt der menschlichen Grundtriebe, die er selbst an sich erfahren hat und deren Stachel er trotz seiner Selbstverstümmelung nicht aus seiner Seele zu ziehen vermag, nur einen Augenblick zu verkennen und zu unterschätzen: in den angeborenen tierischen Instinkten der menschlichen Natur bietet sich ihm die Schlinge, in der er Parsifal zu fangen gedenkt. Gelänge ihm sein Plan, dann hätte er den gefährlichsten Gegner aus dem feindlichen Lager vernichtet. Und der schlaue Schlingensteller geht sofort an das Werk. Wie früher, so wird auch diesmal Kundry sein Werkzeug sein.

Wir sehen Klingsor in einem Turm seines Zauberschlosses, an einem gähnenden Spalt, der in die Tiefen der Erde, der Hölle selbst, zu führen scheint. Der Dampf von Räucherwerk wölkt sich über dem Schlund und mit geheimnisvollen Gebärden beginnt Klingsor die Beschwörung Kundrys:

„Herauf, herauf zu mir!
Dem Meister ruft Dich, Namenlose!
Urteufelin! Höllenrose!
Herodias warst Du, und was noch?
Gundryggia dort,
Kundry hier!"

Als Herodias hatte sie den kreuztragenden Heiland verlacht; verflucht zu dem Lachen der Verzweiflung und des Wahnsinns, ward sie Gundryggia, eine walkürenhafte Gestalt der nordischen Sage, ein schweifender Sturmgeist. Und nun dient sie als Kundry dem Meister in allem Bösen. Als Urteufelin ist sie die Sünde selbst, der unauslöschliche Antrieb zum Bösen, als Höllenrose das blühende Laster, die vergiftende Wollust, in der das natürliche erotische Verlangen des menschlichen Leibes der Entartung verfällt. Kundry steigt empor aus dem Abgrund, umwittert von bläulichen Dämpfen, — gefesselt in hypnotischem Schlaf, aus dem sie mit einem furchtbaren Schrei erwacht, mit einem Klagegeheul, das bis zu bangem Wimmern sich abstuft. Ihr Motiv kreischt auf, bäumt sich vergeblich gegen den Zauberzwang Klingsors, der sich mit einem gewissen grimmen Behagen an den Qualen seines Opfers weidet. Seufzer der Todessehnsucht kommen ihr über die Lippen; sie sehnt den ewigen Schlaf, die ewige Ruhe herbei, genau so wie Amfortas; denn für Beide ist das Wissen vom Leben ein Quell qualvoller Schmerzen, die nur der Tod zu stillen vermag. Klingsor besitzt Macht über Kundry, da ihre Macht, die sündige Macht der Verführung, einzig an ihm abprallte, wirkungslos blieb. „Bist du keusch" entgegnet ihm Kundry mit grausamem Spott, als Klingsor mit seiner Unempfänglichkeit für ihre unkeuschen Künste prahlt. Diese Frage, von einem stechenden Spottmotiv begleitet:



trifft Klingsor wie ein Blitzstrahl und entflammt ihn zur höchsten Wut. Denn er weiß es: er ist unkeusch, obwohl er sich „der schrecklichsten Triebe Höllendrang zum Todesschweigen" gezwungen hat. Er hat, wie der Nibelung Alberich, der Liebe Macht über sich versagt. Dieses Todesschweigen genügt aber, um ihn vor der

Macht Kundrys zu schützen und ihm jene Gewalt über sie zu geben, der denn auch Kundry von Neuem erliegt.

„Wer Dir trotzte, löste Dich frei!
Versuch's mit dem Knaben, der naht — —"

Im Orchester klingt wieder das Thorenmotiv an, in der eigenen Form, mit der es sich am Schluß des ersten Aktes, als Parsifal aus der Gralsburg hinausstolperte, von Gurnemanz empfahl. Jetzt dringt auch das Parsifalmotiv in voller Bestimmtheit zur Oberfläche. Kundrys Gedanken weilen bei dem Bild des jungfräulichen Parsifal und Klingsor schürt die Lüsternheit des vielerfahrenen Weibes, indem er, von der Turmbrüstung aus hinabspähend, die Schönheit des Knaben preist, seine Kraft und die ungestüme Tapferkeit, mit der Parsifal die Wächter der Burg, die Ritter und Helden Klingsors, die sich ihm entgegenstellen, zu Paaren treibt. Teile des Zaubermotives — in sehnsüchtige Rhythmen umgegossen — tauchen im Orchester auf und reizen das Kundrymotiv zu sinnlicher Lust. Ein prächtiger Orchestersatz — den die Rufe Klingsors näher erklären — schildert nun den Kampf Parsifals mit den Rittern mit frischestem Realismus und kräftigen Farben: die Geigen rasseln in liegenden Triolen, Schreie in den Bläsern, gestoßene Rufe der Hörner, die Hiebe des Thorenmotivs und, immer von Neuem anstürmend, das Rittmotiv in den Bässen: so schieben sich in dem kleinen aber packenden Orchesterbild Rhythmen und Motive, erklimmen immer höhere Tonstufen, wie Parsifal Terrasse um Terrasse nimmt, bis endlich das Parsifalmotiv in seiner ganzen heroischen Pracht, mit siegreicher Gewalt, triumphierend und unaufhaltsam dahinbraust, ohne Schranken und Hemmnis, in herrlicher jugendstarker Schönheit, in blitzender Lust und schwellender Kraft. Mit dem Sieg Parsifals über die Ritter — denen Klingsor schadenfroh ihre Wunden gönnt, obwohl es *seine* Ritter, *seine* Burgwächter sind, denen sie geschlagen wurden — mit dem glorreichen Eintritt der Parsifalfanfare verschwindet Kundry. Die letzten Worte Klingsors:

„Wie lachen ihm die Rosen der Wangen,
Da kindisch erstaunt in den einsamen Garten er blickt —"

diese listig fein berechneten Zünder ihrer erotischen Gier, treffen Kundry also nicht mehr. Sie ist schon am Werk.

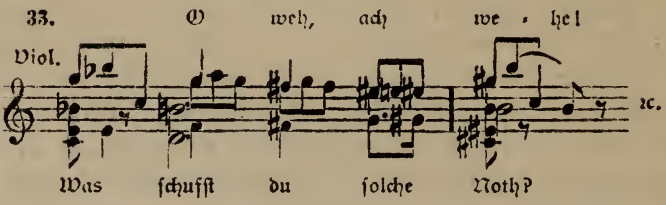
„Den Zauber wußt ich wohl
Der immer Dich wieder zum Dienst mir gestellt —"

sagt Klingsor, als er sich nach ihr umblickt: der Zauber, dem Kundry immer, auch jetzt wieder unterliegt, ist eben diese ihre erotische Gier, die Lust am Verführen, am brutalen Liebesgenuß, vorbereitet durch ein raffiniertes crescendo wollüstiger Entzückung. Das Kundrymotiv mündet direkt in das Motiv Herzeleides: ein bedeutungsvolles Verhältnis: Kundry wird Parsifal — ihn, den „der Thorheit Schild schirmt" — in der reinen Tiefe seiner Liebe zur Mutter treffen; Herzeleide selbst soll dem Laster verbündet sein, den eigenen Sohn in die Arme der Verführerin treiben und ihn dem zeitlichen und ewigen Verderben ausliefern.

Auch Klingsor räumt das Feld; er versinkt mit dem ganzen Turm in die Tiefe. Zugleich steigt jener Wonnegarten auf, von dem Gurnemanz erzählt: „drin wachsen teuflisch holde Frauen." Auf der Gartenmauer steht Parsifal; staunend schaut er in das Paradies zu seinen Füßen. Und nun strömt es von allen Seiten herbei: aus den Fernen des Gartens, aus dem Palast. Einzeln, mehrere, viele wirr durcheinander, stürzen schöne Mädchen in flüchtig übergeworfenen, zartfarbigen Schleiern: wie soeben aus dem Schlafe aufgeschreckt. Ihr Drängen und Fluten, ihre unruhige Hast, das Erstaunen, den Zorn und die Sorge dieser zauberischen Gestalten malt das Orchester mit erstaunlicher Naturtreue. In dem graziösen Lärm behauptet das Parsifalmotiv allein seine Ruhe: in ruhiger Schönheit glänzt es über das funkelnde Scherzo. Alle diese unruhigen, nervös drängenden Figuren, die um das Parsifalmotiv herumwirbeln, weisen wiederum auf das Rittmotiv zurück, das hier zum Motiv der Unruhe schlechthin verallgemeint erscheint. Die Blumenmädchen — Blumen, in Mädchen verzaubert — klagen:

„Mein Geliebter verwundet!
Ich erwachte allein —
Wo find ich den meinen? —

Wo sind unsere Liebsten?
Wer ist unser Feind?
Da steht er! Seht ihn dort!
Der stürmte die Burg!
Er schlug meinen Liebsten . . ."



Der Satz, an dem sich die Blumenmädchen — diese armen verführerischen Sünderinnen — in vier Gruppen, in 12 stimmigem Chor beteiligen, ist mit großer technischer Meisterschaft angelegt, auch wenn er auf eine reale Polyphonie zu 12 Stimmen verzichtet; aus praktischen Gründen. Das Klagemotiv der Mädchen, die Verbindung des aufsteigenden und des absteigenden Linienzuges zu reizvollsten Dissonanzen, die unermüdlich flatternden, aufgeregten Triolen der Geigen geben ihm sein besonderes Gesicht. Endlich springt Parsifal von der Mauer herab; die Mädchen prallen zurück:

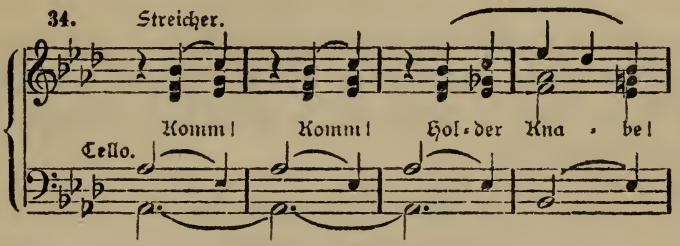
„Wagst Du zu nahen?
Was schlugst Du unsere Geliebten?"

Aber Parsifal antwortet artig:

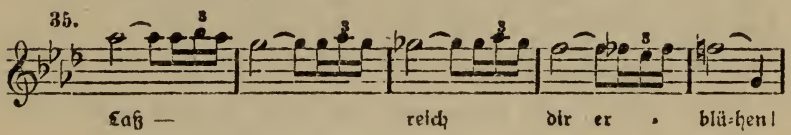
„Ihr schönen Kinder, mußt ich sie nicht schlagen?
Zu Euch, Ihr Holden, ja wehrten sie mir den Weg." —

In lieblichem Spiel umkreisen jetzt die Mädchen, zutraulich geworden, Parsifal; in zarten und milden Farben beginnt das Orchester zu schimmern, wonnige Töne locken, üppige, weiche Harmonieen erschließen sich wie duftende Blumen; die Stimmung verschiebt sich ganz sachte. Die Aufregung hat sich gelegt und es erhebt sich nun ein Wettbewerb um die Palme der Anmut und des bestrickenden Liebreizes, bis endlich die Mädchen

eine entzückende Koſemelodie*) anſtimmen, deren melodiſcher und harmoniſcher Reiz, deren Duft und deren ſamtweiches Kolorit in unvergleichlicher Weiſe aus der bethörenden Blumenſchönheit des Wonnegartens heraus empfunden iſt.



Dazu ein ſchwebendes Blumenblätterfallen ſüßer, ſehnſüchtig geſchwellter Accorde, ein Schmeicheln und ſanftes Liebkoſen:



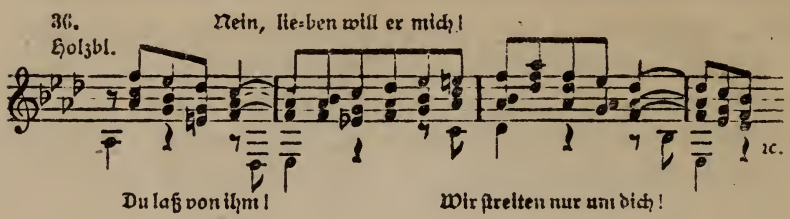
Parſifal ſteht inmitten dieſes „holden Blumengedränges“ immer völlig unbefangen. „Ihn ſchirmt der Thorheit Schild.“

In heiterer Ruhe ſtellt er die Frage:

„Seid ihr denn Blumen?“

Das „ziere Geſchlecht“, wie Parſifal die Mädchen bezeichnet hat, erſcheint ihm im ſüßeſten Reiz der Blumennatur: die Mädchen haben ſich auf das Reichſte und im phantaſtiſchen Geſchmack mit Blüten geſchmückt, ſodaß Parſifal in ihnen eine Miſchform von Menſchen- und Pflanzenleib zu erkennen glaubt. Ihre verliebte Zudringlichkeit endet ſchließlich in eiferſüchtigem Zank:

*) Dieſe Melodie erſcheint andeutungsweiſe ſchon im erſten Aufzug: in der großen Erzählung des Gurnemanz, dort, wo von dem Zaubergarten Klingsors erzählt wird.



Die Erregung der Blumenmädchen steigt. Die Schmeichelfigur gleitet plötzlich in Triolen dahin; sie wird so mit einem Schlag in das Klagemotiv der Mädchen (33) zurückverwandelt:

„Wie schlimm bist Du,
Zager und Kalter!"

Als die Mädchen von Neuem auf ihn eindringen, will er sich ihrem Gaukelspiel, das anfängt ihm lästig zu werden, durch die Flucht entziehen. Aber da ruft plötzlich eine Frauenstimme in langgezogenen Tönen den Namen „Parsifal". Er steht betroffen still:

„Parsifal?
So nannte träumend mich einst die Mutter.'

Es ist Kundry, die ihn rief. In einem Blütenhag wird sie jetzt sichtbar, in verwandelter Gestalt: ein jugendlich schönes Weib, in orientalischem Gewand, — auf einem Blumenlager. Die Mädchen ziehen sich vor der Gewaltigen in das Schloß zurück, nicht ohne des Jünglings zu spotten, der feige vor Frauen ist: ihr Lebewohl gilt ihm, dem „Thoren". Im traumhaften Sinnen schaut Parsifal auf Kundry hin:

„Riefest Du mich Namenlosen?"

Und Kundry antwortet:

„Dich nannt ich: thör'ger Reiner:
„Fal parsi" —
Dich reinen Thoren:
„Parsi Fal."

Wagner folgt in der Ableitung des Namens Parsifal dem Germanisten Görres, dessen Lohengrinausgabe

ihn in jungen Jahren zuerst mit dem Sagenkreis des heiligen Gral bekannt gemacht hatte. Es ist eine ziemlich gleichgiltige Nebensache, daß diese Ableitung aus dem Arabischen vor der Sprachwissenschaft nicht Stand hält. Das Wort „fal" kennt die arabische Sprache überhaupt nicht. Wagners tiefsinnige Bezeichnung „reiner Thor" deckt sich jedenfalls ziemlich vollständig mit der schönen und eigenartigen Charakteristik, die Wolfram von Eschenbach von seinem Parcival giebt: „der tumbe Klâre" Wolframs ist im Grund seines Wesens der reine Thor Wagners.

Kundry grüßt Parsifal in diesem Namen mit dem letzten Gruß seines sterbenden Vaters. Zarte, verschleierte Erinnerungen an seine Mutter bewegen das Herz des Jünglings. Aber zunächst nur auf Augenblicke: denn die neue Erscheinung, die ihm in diesem Zaubergarten sich offenbart, der Anblick Kundrys, erfüllt ihn mit unerklärlichem Bangen: noch zittert leise verhallend die Schmeichelmelodie, mit der vorhin die Blumenmädchen ihn geliebkost, durch seine erschauernde Seele. Er hält auch Kundry für eine Schwester jener schönen Kinder:

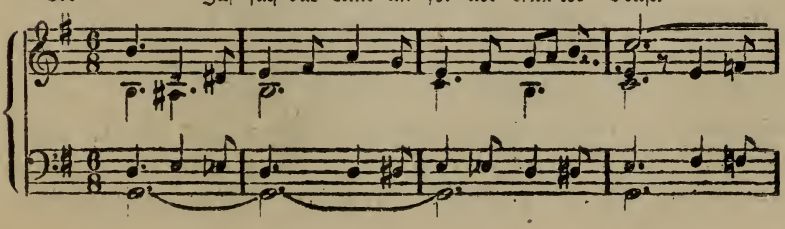
„Entblühtest Du auch diesem Blumenhain?"

Das Zaubermotiv rankt sich um ihre Antwort:

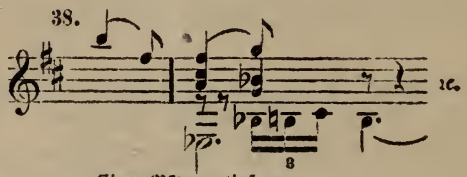
„Fern, fern ist meine Heimat —
Von weit her kam ich, wo ich viel ersah."

Und Kundry erzählt nun in einem wunderschönen, milden, elegisch angehauchten Stück Parsifal von seinem eigenen Leben, in einem weichen, zarten und innigen Ton, der das Herz des Jünglings mit tiefer Rührung erfüllt.

37. Ich sah das Kind an sei-ner Mut-ter Brust.



Der Satz zeichnet sich durch seinen ruhevollen Gang, durch feinste Lichtbrechungen aus; die poetische Stimmung jedes Textwortes ist mit vollendetem Feingefühl musikalisch koloriert, mit gedämpften, gebrochenen Farben von subtilster Mischung gemalt. In der Mitte dieses Satzes erscheint das Motiv Herzeleides: „Nur Sorgen war sie, ach und Bangen". Ihm schließt sich ein Wehmotiv, ein Motiv des wahren Herzeleids an:



Eine Oktave tiefer.

Kundry erzählt weiter von dem Weh Herzeleides, von ihren Schmerzen, als Parsifal sie verlassen hatte und nicht wiederkam. Sie harrte seiner Tag und Nacht. Aber seine Spur war verstoben. Und so brach das Leid ihr Herz. Sie starb.

Mit lauten Weherufen sinkt Parsifal der erzählenden Kundry zu Füßen, von reuigem Schmerz überwältigt. Die Seufzer und Schmerzenslaute seiner um ihn klagenden Mutter sind das einzige Erbe, das sie ihm zurückgelassen: mit diesen Lauten klagt jetzt Parsifal seiner auf immer verlorenen Mutter nach.

„Die Mutter, die Mutter
Konnt' ich vergessen!
Was Alles vergeß ich wohl noch?"

Bei diesen Worten steigt mahnend das Speermotiv empor: aber der schmerzensreiche Parsifal ist noch nicht wissend geworden. Was er vergaß, was er versäumte in seiner dumpfen Thorheit, dessen ist er sich in diesem Augenblicke nicht bewußt, obwohl ein dunkles Ahnen, ein trüber Druck, der Schatten seines Vergessens, auf seiner Seele lastet. Nachdem Kundry das Herz Parsifals genügend aufgelockert und seinen frischen Sinn mürbe gemacht zu haben glaubt, lenkt sie listig ihre Worte in die Geleise buhlerischer Verführung. Das Zaubermotiv beginnt zu girren, erotische Strahlen blitzen auf; nieder-

gebeugt auf das Antlitz Parsifals preßt sie ihre Lippen in langem Kuß auf seinen Mund: des Muttersegens letzten Gruß als ersten Kuß der Liebe.

Aber Kundry irrt in der Wirkung ihres brünstigen Kusses. Genau das Gegenteil von dem tritt ein, was sie gewünscht und gehofft. Parsifal reißt sich von ihr los mit einer Gebärde des höchsten Schreckens; er stemmt seine Hände gewaltsam gegen das Herz, wie um dort einen zerreißenden Schmerz zu bewältigen.

Und sein ganzes Wesen zittert in dem Schrei, der jetzt über seine Lippen bricht:

„Amfortas! — — Die Wunde! — —"

Ueber Parsifal ist mit dem Kuß Kundrys eine plötzliche Erleuchtung gekommen; in seiner Thorheit brach ihm das Wissen auf. Blitzschnell erfaßte er im Licht eines inneren Wunders, eines hellsichtigen Schauens und einer untrüglichen Intuition die furchtbare Bedeutung dieses feurigen Liebes-Kusses: die Leidensgestalt des Amfortas steht vor seinem Auge, wie mit einem Zauberschlag ihm sichtbar gemacht. Aus seinem eigenen Fühlen heraus versteht er nun die Tragödie des Amfortas:

„Die Wunde! Sie brennt in meinem Herzen!"

Der Kuß Kundrys hat seine Sinne entflammt, sie ein sündiges Verlangen kennen gelehrt, das durch seine Nerven zuckt. Die Qual der Liebe brennt in ihm. So brannte diese Qual auch im Blute des Amfortas, als ihn einst ein Weib geküßt. Welches Weib, das weiß Parsifal noch nicht. Aber das Eine weiß er, daß Amfortas diese Qual in den sündigen Armen jenes Weibes löschte, vor deren Liebesumfangen er nicht zurückbebte, wie die scheue Keuschheit Parsifals jetzt zurückbebt vor dem Liebesumfangen Kundrys. Der Sünder Amfortas, dessen furchtbare Weheschreie in der Seele Parsifals zum Leben erwachen, der Sünder, um den sich das heilige Mysterium ausbreitet, dessen stummer, unwissender Zeuge Parsifal auf der Gralsburg gewesen: erst jetzt erlebt Parsifal dieses allerschmerzlichste Liebesmahl mit dem vollen Wissen seiner Bedeutung: er sieht das heilige Blut erglühen, er fühlt Erlösungswonne alle Seelen durchzittern; aber

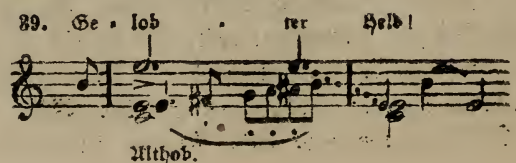
ihn selbst trifft die Klage des Heilands, die Klage um das entweihte Heiligtum:

„Erlöse, — rette mich
Aus schuldbefleckten Händen . . .
So rief die Gottesklage furchtbar laut mir in die Seele.
Und ich, der Thor, der Feige,
Zu wilden Knabenthaten floh ich hin.
Erlöser! Heiland! Herr der Huld!
Wie büß' ich Sünder meine Schuld?"

So ist also Parsifal durch ein inneres Erlebnis, durch reine Intuition wissend geworden und in die Kreise des Mitleidens bis zum Mittelpunkt hin vorgedrungen, nachdem ihm Gurnemanz die ersten Mitleidsregungen erweckt, da er ihn das gebrochene Auge und das blutbefleckte Gefieder des unter Schmerzen verschiedenen Schwans sehen ließ, den Parsifal mutwillig getötet ....

In dem thematischen Gang dieser für das ganze Drama höchst bedeutungsvollen, ja eigentlich schon entscheidenden Szene, in welcher der reine Thor durch Mitleid wissend wird, spielen neben dem Speer-Motiv und dem Schmerzens-Motiv (2) die schneidenden Amfortasterzen (29) eine maßgebende Rolle. Mit diesen Motiven verbinden und von ihnen lösen sich die Kundry-Motive mit außerordentlich illustrativer Kraft. In der grandiosen Amfortas-Vision ersteht in konzentrierter Form, in einem Extrakt, die erschütternde Musik des Liebesmahls, auf eine tiefe tragische Resonanz gestellt.

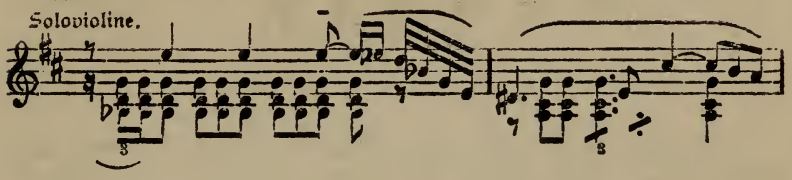
Kundry giebt indessen das Spiel nicht verloren, wenn man ihre weiteren Angriffe auf Leib und Seele Parsifals noch ein Spiel nennen darf. Kundry hat sich an dem inbrünstigen Wesen, an der ungeheuren, ebenso tiefen, wie reinen Gefühlskraft Parsifals zu leidenschaftlichster Bewunderung für den Jüngling entflammt; es treibt sie mit unwiderstehlicher Gewalt zu Parsifal hin; der Dämon, der in ihr wohnt, zwingt sie alles zu wagen, um Parsifals Liebe zu erlangen. Sie läßt also jetzt ihre stärksten Künste spielen:



„Gelobter Held! Entflieh dem Wahn!
Blick auf, sei hold der Huldin Nah'n!"

Das Kundrymotiv erscheint in einer neuen lockenden, zauberhaften Form:

40.
Solovioline.



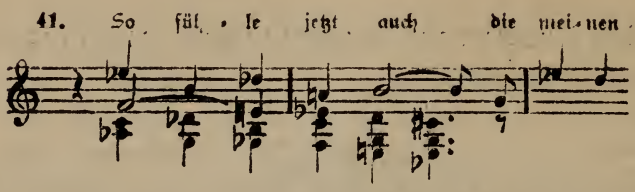
Ein Netz aus den feinsten Maschen, das sie um Parsifal spinnt. Es liegt eine wollüstige Grazie ohne Gleichen auf dieser gleitenden, tastenden Musik, die mit weichen Händen streichelt, die bittet und flüstert, von Hingebung, von duftigem Liebreiz und schmelzender Innigkeit ganz durchdrungen ist. Nicht Kundry ist es, die hier spricht, sondern Parsifal: er beschreibt mit fliegenden Worten, mit unruhigem Atem die Liebkosungen, die ihm Kundry zu teil werden läßt, mit einer gewissen Objektivität: als wäre es Amfortas, dem diese Blicke, der warme Hauch der Stimme, die flatternden Locken, das Schmeicheln der Wange gälten, nicht Parsifal. „Das Heil der Seele entküßt ihm der Mund" sagt endlich Parsifal, als ihn der sengende Liebeskuß Kundrys zum zweitenmal trifft.

Die wunden Amfortasterzen stöhnen auf. Gleich darauf rauscht das Kundrymotiv triumphierend grell in die Tiefe. In diesem Moment fühlt Parsifal, daß es nicht Amfortas ist, den dieser Kuß brannte, sondern er selbst. Und jetzt geschieht das im Sinne Kundrys Unerwartete, Unmögliche: Er stößt Kundry voll Abscheu von sich:

„Verderberin! Weiche von mir
Ewig, ewig von mir — —!"

Parsifal weiß nun alles. Kundry ist die Verderberin des Amfortas gewesen. Sie war es, die namenlosen Schmerz auf den König, auf Titurel, auf die Ritterschaft, auf den Gral, ja auf den Heiland selbst gehäuft hat. Aber sie läßt von Parsifal nicht:

„Grausamer, fühlst Du im Herzen
nur Anderer Schmerzen,"



Kundry legt nun eine Beichte ihres Lebens vor Parsifal ab: Auch sie ist ein schmerzbeladenes Geschöpf, auch sie harrt des Erlösers seit Ewigkeiten — des Heilandes, den sie einst kühn geschmäht.

„Ich sah — — — Ihn —
Ihn — — und — — lachte.
Da traf mich — sein Blick — —"

Das war der Anfang ihrer Qual, ihrer irdischen Verdammnis: dieser vorwurfsvolle, schmerzenstiefe, stumme und traurige Blick des leidenden Heilands. Ihn sucht sie seitdem ruhelos, von Welt zu Welt. Ihm wieder zu begegnen, seine Verzeihung zu erlangen, ist die verzehrende Sehnsucht ihres Lebens. Sie kann ihn nicht finden. So oft sie auch diesen entsühnenden Heilandsblick schon auf sich ruhen zu fühlen wähnte:

„Da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder —
Ein Sünder sinkt mir in die Arme . . ."

Und so muß sie lachen; die Thränen sind ihr versagt. So muß sie „schreien, wüten, toben, rasen in stets erneuter Wahnsinns Nacht". Nun erkennt sie in Parsifal den Heiland wieder, ihren Heiland, zu dem in ihrer Sehnsuchtsnot, in ihrem heißen Verlangen nach Erlösung und Entsühnung ihr Herz schreit. Aus seinen Augen strahlt sie der tiefe Heilandsblick an. Weinen an der Brust dieses Heilands, eine Stunde nur sich ihm vereinen und dann in ihm entsündigt sein und erlöst, das ist ihr einziges Wünschen.

„Auf Ewigkeit wärst Du verdammt mit mir —"

entgegnet ihr Parsifal. Kundry ist in der verhängnisvollen Täuschung befangen, im sinnlichen Liebesgenuß den Quell der Erlösung sich erschließen zu können. Vom Weltwahn umnachtet, in der heißen Sucht nach dem höchsten Heil trinkt Kundry aus einem Quell sich Labung, aus dem für sie und ihren „Erlöser" nur Schmerz und Leid fließen kann. Es ist ein ungeheuerlicher Gedanke, daß Kundry dem beleidigten Heiland ihren Leib anbietet, um durch ihre Liebeshingabe seine Verzeihung zu erkaufen. Jetzt von Parsifal — ihrem Heiland — zurückgestoßen, regt sich Kundry bis zum Wahnsinn auf: Die verblendete Kundry sieht in dem Wissen Parsifals, in seiner Welthellsichtigkeit einzig ihr Werk, die göttliche Kraft ihres Kusses. Und sie folgert daraus mit der Logik ihrer hysterischen Exaltation:

„Mein volles Liebesumfangen
läßt Dich dann Gottheit erlangen — —
Laß mich Dich Göttlichen lieben,
Erlösung gabst Du dann auch mir."

Also wiederum der traurige Irrtum ihres Lebens: die Erlösung aus dem sündigen Verlangen ihres unkeuschen Leibes schöpfen zu können.

„Liebe und Erlösung soll Dir werden
zeigest Du zu Amfortas mir den Weg —"
„— Nie sollst Du ihn finden! — — —"

Eine furchtbare Eifersucht packt sie: Eifersucht auf Amfortas: ihn, den Verfallenen, Unseligen, Schmachlüsternen, den sie verhöhnte mit ihrem grausamsten Spottgelächter, ihn sucht das Mitleiden dieses Parsifal, der sie verschmäht, sie, die ihm Gottheit versprach, die um eine Stunde der Liebe, um Erbarmen und Mitleid für sich bettelt. Parsifal stößt sie in ihrem liebestollen Gebahren abermals von sich. Das ist zu viel. Ihre Liebe schlägt in Haß um; sie will jetzt nichts mehr, als den verderben, an dem ihre Macht zu Schanden ward. Wutrasend schreit sie nach Klingsor, giebt sie Parsifal einen furchtbaren Fluch mit auf seine künftigen Pfade: den Fluch der Irre:

„Den Weg den Du suchst,
Dess' Pfade sollst Du nicht finden:
— — — — — —
Irre! Irre! Mir so vertraut
Dich weih ich ihm zum Geleit! . . ."

Inzwischen erscheint Klingsor, mit einer Lanze bewaffnet, auf der Burgmauer.

„Den Thoren stelle mir seines Meisters Speer —"

Der Speer fliegt: ein langes Harfenglissando schildert in genialer Charakteristik das Schwirren des Schaftes, das Blitzen der die Luft sausend durchschneidenden Spitze. Aber der Speer bleibt über dem Haupt Parsifals schweben. Das Gralmotiv erklingt. Eine musikalische Glorie der Heiligkeit, die um das Haupt Parsifals leuchtet. Parsifal erfaßt den Speer und schwingt ihn im Zeichen des Kreuzes:

„Wie die Wunde er schließe,
Die mit ihm Du schlugst,
In Trauer und Trümmer
stürzt er die trügende Pracht."

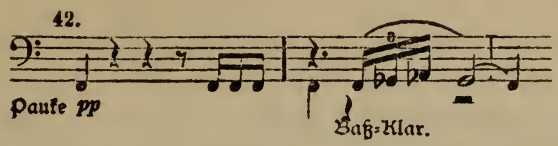
Ein furchtbarer Donner, die Erde bebt: und das Schloß versinkt, der Garten verdorrt zur Einöde, die Blumen fallen welk von den Stielen und bedecken den Boden. Kundry ist schreiend zusammengebrochen. Noch einmal schaut Parsifal auf sie:

„Du weißt, wo Du mich wieder finden kannst!"

Der Vorhang fällt über diesem grandiosen Bild, diesem erschütternden Vorgang.

Ein reiches Gewebe von Themen und Motiven überzieht die große Kundryszene. Das Thema des gelobten Helden — zu einer enthusiastisch aufsteigenden Figur verwandelt — beherrscht mit seiner klaren Linie den Anfang ihrer Schmerzensbeichte, in der mit tausend Accenten und in unerhörten seelischen Lauten die eigentlichen Kundrymotive zu sprechen beginnen: das Zaubermotiv und das Motiv des verzweifelten Lachens. Dort wo Kundry von dem Heiland erzählt, den sie geschmäht,

bringt das Orchester ein Gleichnis des kreuztragenden Erlösers:



Eine tiefe, schwere Karfreitagsstimmung liegt auf diesem Motiv, dem sich das Motiv des Kreuzes, des Karfreitagsweh's (20), dann eine Trotzfigur, sowie auch das Spottmotiv anschließen (32): eine Motivverbindung, die ungemein anschaulich die Gotteslästerung Kundrys wie ein Schattenbild an die Wand wirft. Später — „So war es mein Kuß, der welthellsichtig dich machte" — tritt die Schmeichelfigur der Blumenmädchen (35) und ihre Liebesklage (33) wieder auf den Plan, intensiv gesteigert: der koketten Verführungslisten des „zieren Geschlechtes" , der spielenden Minnelockungen bemächtigt sich Kundry, um in sie ihre dämonische Persönlichkeit, ihre glutvolle Leidenschaft hineinzudrängen. Dämonisch vergrößert, nehmen alle diese Motive wie mit scharfen Pfeilspitzen die Seele Parsifals als Zielpunkt. Das „Umnachten des Weltenwahns" fassen die wehevollen Amfortasterzen in eine tragische Formel, das Kundrymotiv wird zum „Quell der Verdammnis" und dasselbe Kundrymotiv schildert — mit der Spottfigur zusammengekoppelt — das Lachen Kundrys über den Sündenfall des Amfortas. Das Ende der kolossalen Szene — von dem Fluch Kundrys angefangen — beherrscht das Motiv ihres Liebesrasens, eine furchtbar leidenschaftliche, stürmische Steigerung der zarten Liebesklage der Blumenmädchen, in üppigster, flammender Instrumentation; in seiner fast schmerzenden Chromatik der vulkanische Ausbruch der rasenden Kundry. Es ist dies auch das Motiv, das in dem Akt das bedeutungsvolle Schlußwort spricht: der letzte, staunend wehevolle Blick, den Kundry in verschmachtender Sehnsucht und großer Empfindung, auf den Enteilenden wirft: „was schufst du solche Not?"

Die Verwünschung Kundrys selbst umrauscht das Rittmotiv, das hier als Symbol der Unrast, des Irrens, des mühevollen Suchens und schmerzlicher Wanderung

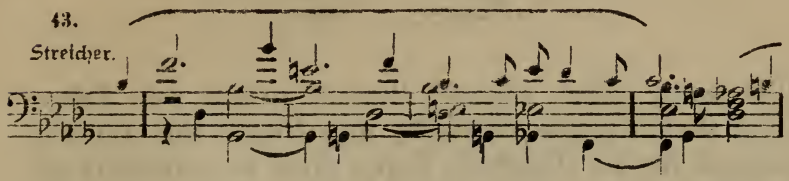
verstanden sein will. In der dämonischen Physiognomie dieses wie eine Naturgewalt dahinbrausenden hochdramatischen Stückes tragen das Zaubermotiv und das Klingsormotiv die letzten satanischen Züge hinein. Als erschütternder Kontrast tritt dann der tobenden Wildheit und dem rasenden Flug dieser Kundrymusik die ruhevolle Größe des Speermotivs, treten die reinen, lichten und stetigen Gralsharmonieen ausgleichend gegenüber. So wächst diese Szene über den Rahmen eines bedingten dramatischen Vorganges hinaus und wird zu einem Weltbild, das den furchtbaren Kampf zwischen Gott und Dämon schildert, das in allem sinnlichen Liebesverlangen und seinen Handlungen auch den ewigen Kreislauf alles Elends und aller Lebensschmerzen erkennen lehrt; ein Weltbild endlich, das in seinen Gestalten vibriert von der Sehnsucht nach Erlösung, nach Entsühnung von der Sündhaftigkeit des Lebens, das in einem großen Beispiel zeigt, wie diese Erlösung, diese Heiligung und Regeneration sich nur auf dem Boden einer wahrhaften Religion vollziehen, einzig aus der erbarmenden, mitleidenden Menschenliebe hervorblühen kann: denn diese Menschenliebe steht höher, als die Geschlechtsliebe, weil sie den Egoismus verneint. Parsifal *muß* darum Kundry besiegen.

Dritter Aufzug.

Der Fluch Kundrys treibt Parsifal in die Irre; Weg und Pfad sind ihm verwünscht; er kann die heilige Burg des Grals nicht finden, weil auch in ihm der Liebeskuß Kundrys ein sündiges Verlangen entbrennen ließ. Das Contagium der Sünde haftet freilich nicht in seine Seele; trotzdem ward ihm eine Buße, eine Läuterung auferlegt: er durchstreift die Welt, er lernt alles Elend und alles Leid kennen, Nöte ohne Zahl. Aber er besteht jegliche Prüfung, treu dem Ideal, als dessen Sinnbild ihn der heilige Speer auf seiner Irrfahrt durch das Leben begleitet.

Diese Irrfahrt schildert das Vorspiel des dritten Aufzuges in ergreifenden Tönen. Ein Thema der Oede,

pfadloser Einsamkeit steht an der Spitze des tiefpoetischen Orchesterbildes:



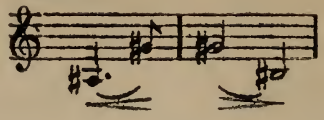
Müde, traurig und stockend zieht es seine Bahn. In der Tiefe droht das Zaubermotiv und vergeblich klimmt die Rittfigur, die hier als Motiv der Pilgerfahrt mühevoll sich quält, zur Höhe hinauf. Umsonst. Immer wieder sinken diese Figuren des Strebens, des Eifers in die Tiefe der Verödung zurück. Einmal leuchtet von ferne her, wie das Blinken eines goldenen Turmes, ein Stück des Gralmotivs. Aber da setzt das Kundrymotiv mit furchtbarer Kraft ein und der Fluch Kundrys treibt Parsifal weiter auf seiner Irrfahrt. Auch das Speermotiv erscheint. Unversehrt trägt Parsifal die heilige Lanze durch Zaubertrug, durch Mühsal und Kampf. Die energischen Schläge, die das verkürzte Thorenmotiv austeilt, belehren uns genügend deutlich auch über die materielle Natur dieser Kämpfe, die der irrende Ritter zu bestehen hat.

Mit den Klängen der Liebesklage und der Oede leitet das Vorspiel in die erste Szene hinüber: eine anmutige Frühlingslandschaft mit Aue, Wald und Feld auf dem Gebiet des Grals breitet sich vor uns aus. Gurnemanz, zum hohen Greis gealtert, tritt aus seiner schlichten Hütte und geht einem jammervollen Stöhnen nach, das aus einer Dornenhecke kommt: er reißt das Gestrüpp auseinander und findet Kundry, kalt und starr, wie tot auf dem Boden liegen.

„Auf! Kundry! Auf!
Der Winter floh, der Lenz ist da!"

Lenzfrohe Klänge steigen aus dem Orchester empor, warm strahlt es auf die Erstarrte nieder aus dem zart geformten Motiv der Liebesklage, Entsühnungskeime sprossen im Orchester:

44. Viol.



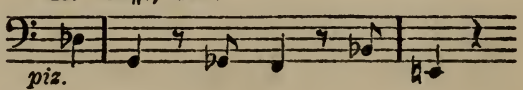
Mit einem Schrei erwacht Kundry endlich zum Leben. Ihre Gesichtsfarbe ist bleich; aus Miene und Haltung schwand ihr die Wildheit. Lange starrt sie entgeistert auf Gurnemanz, wie aus einem schweren Traum erwacht. Dann mit den dienenden Terzen, die auf die hilfreiche Magd des Grales hinweisen, wendet sie sich zum Gehen und tritt in die Gurnemanz-Hütte ein, um Magddienste zu thun. Verwundert schaut ihr Gurnemanz nach:

„Wie anders schreitet sie als sonst!
Wirkte dies der heilige Tag?
Oh! Tag der Gnade ohne Gleichen!" —

Karfreitag: die milde Schwermut dieses heiligen Tages ist über die Natur gegossen; sie liegt auch auf der Musik dieser Szene, die sich fortwährend in einem Kreis zarter Stimmungen, milder weicher Gedanken bewegt, Gedanken, die immer wieder zum Erlöser am Kreuz, zum heiligen Speer zurückkehren.

In die sanfte, mild abgedämpfte Frühlingsstimmung dieser gnadenreichen Szene tönt plötzlich ein schwerer, langsamer Schritt, dumpf hallend, wie unter der Last von Waffen. Das Parsifalmotiv ertönt in Moll, in leiser Trauer und lang aufseufzend. Parsifal ist es wirklich. Er tritt aus dem Wald: in schwarzer Rüstung mit geschlossenem Helm und gesenktem Speer schreitet er träumerisch daher, das Haupt sinnend auf die Brust gesenkt:

45. Bässe, Celli.



verloren in dem Gefühl der Oede, der Irre in Zeit und Raum. Parsifal weiß nicht, daß heute Karfreitag ist. Gurnemanz muß es dem Schweigsamen erst sagen:

„Schnell ab die Waffen!
Kränke nicht den Herrn, der heute,
baar jeder Wehr, sein heilig Blut
der sünd'gen Welt zur Sühne bot."

Parsifal legt die Waffen ab, stößt den Speer vor sich in den Boden und schlägt in stummem Gebet zur Lanzenspitze sein Auge auf. Langgezogene Gefühlswellen brechen aus der Tiefe seines Wesens hervor und seine inbrünstige Andacht vor dem Speer fließt in der Melodie des Liebesmahlspruchs durch sein Gebet. Gurnemanz und Kundry, beiden kommt die Erinnerung an alte Zeit: „Der ist's, der einst den Schwan erlegt — —" Und Gurnemanz erschaut nun auch in heiliger Ergriffenheit den Speer: ein wundervolles, seliges Erkennen.

Parsifal erhebt sich langsam, seine Karfreitagsandacht ist beendet. In sanften Klängen wallen die Klänge des Gralmotivs dahin. Auf dem Gebiet des Grals sieht er nun Gurnemanz ins Auge:

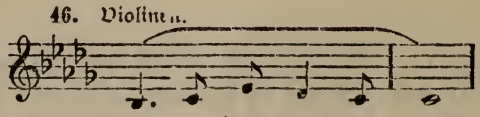
„Heil mir, daß ich Dich wieder finde."

So lauten die ersten Worte, die Parsifal spricht. Parsifal berichtet nun Gurnemanz von dem Pfad der Irrnis und der Leiden, den er gewandelt: in einem tief empfundenen, tief ernsten, in seinen Motiven ebenso beziehungsreichen wie klarem Stück, das sich in Stimmung und Thematik eng an das Vorspiel anschließt. Und auch Gurnemanz beginnt zu erzählen: eine lange und schmerzliche Geschichte von der Not des Grales und seiner Ritterschaft. Amfortas, in wütendem Trotz den Tod begehrend, ließ sich durch kein Flehen, durch kein Elend seiner Ritter erweichen, seines heiligen Amtes zu walten: den Gral zu enthüllen. Die heilige Speisung blieb der Brüderschaft versagt, die Kraft ihrer Helden versiegte; bleich, elend und führerlos wanken die Ritter umher — Titurel selbst, nicht mehr gelabt vom Anblick des Grales „starb, ein Mensch wie alle — —"

Gleich der Oede ringsumher, so legt sich auch auf die ergreifende Erzählung des greisen Gurnemanz dort, wo sie von der Not der Ritter erzählt, in der Hauptsache das Motiv der Oede in trostlosen, leeren Klängen. Der Er-

zähler unterstreicht eine klagende Figur — dem Thema der Oede zugehörig, wie Oede und Trauer zusammengehören:

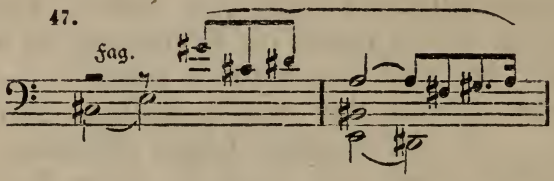
46. Violinen.



und benützt das leise, melancholische Motiv:

47.

Fag.



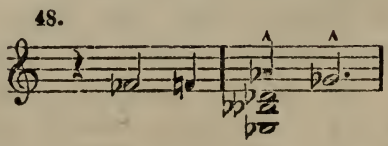
das — schon im Anfang des Satzes enthalten — leicht als Verkürzung des Themas der Oede sich zu erkennen giebt. Den Tod Titurels künden die pianissimo-Klänge des prachtvollen Motivs: „Des siegreichsten Geschlechtes Herrn" aus dem 1. Akt.

In tiefer Erschütterung hat Parsifal die traurige Mär vernommen; nun bäumt sich in brennendem Schmerz sein Gefühl auf:

„Und ich — ich bin's —,
der all dies Elend schuf —"

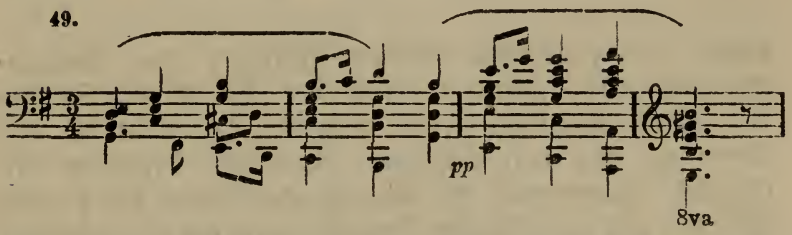
Hier ertönt schmerzbebend wiederum das Sühnemotiv,

48.



das im höchsten Pathos erklang, als Parsifal seiner Waffen sich entledigte, um als reiner schwacher Mensch vor seinen Erlöser hinzuknieen. Parsifal klagt seine Thorheit an, den Pfad der Rettung verloren zu haben, mit Accenten wahrster Zerknirschung; das Thorenmotiv durchzieht wie ein lauter Klageruf seinen Gesang. Die

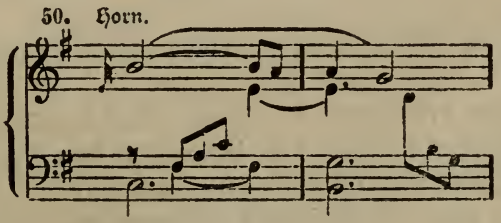
seelische Ergriffenheit Parsifals ist so heftig, daß er ohnmächtig umsinken würde, wenn ihn Gurnemanz liebevoll nicht stützte. Auch Kundry eilt zur Hülfe herbei. Sie holt ein Becken mit Wasser und besprengt Parsifal mit kühlem Naß. In zartesten Tönen verkündet sich ihre Hingebung. Ihren Eifer sanft abwehrend, geleitet Gurnemanz Parsifal an den Rand des nahen Waldquells. Ein neues Thema, dessen herrliche Harmonieen vertraut an die Melodie des Liebesmahls und an das Gralsmotiv anklingen, löst sich aus der Tiefe dieses treuen Gurnemanzherzens:



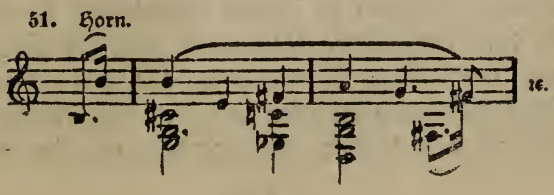
Es ist von der Ahnung des hohen Werkes erfüllt, das Parsifal heute noch zu wirken hat. Ein Spruch, ein Gedanke des Segens. Mit den Worten des Gurnemanz:

„— so sei er fleckenrein
und langer Irrfahrt Staub
soll nun von ihm gewaschen sein —"

blühen im Orchester neue, weiche Melismen voll intensiver, ruhevoller Empfindung auf:



und eine innige Variante:



Alles Motive der Entsühnung, der Reinigung und seelischen Lauterkeit, voll sanfter Kraft, irdische Schmerzen zu lösen.

Die rührende Szene, die sich jetzt am Rand des Waldquells entfaltet, atmet biblische Hoheit und reinstes Menschentum. Kundry badet in demutsvollem Eifer Parsifal die Füße, salbt sie mit kostbarem Balsam und trocknet sie dann mit ihrem gelösten Haar. Gurnemanz netzt Parsifal das Haupt:

„Gesegnet sei, Du Reiner, durch das Reine!
So weiche jeder Schuld Bekümmernis von Dir — —"

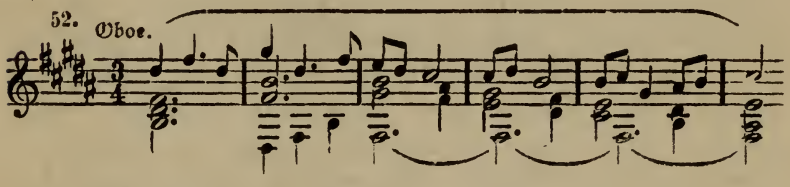
unter den prachtvoll milden Klängen des Segensspruches (49). Zarte Naturmotive, die wehen Seufzer der Karfreitagsklage und innigste Herzenslaute, auf denen es wie von Thränen schimmert, begleiten die feierliche Zeremonie, die hinreißende Szene, die zu den schönsten und ergreifensten Inspirationen der dramatischen Kunst überhaupt gehört. Indem Gurnemanz — dieser wahre, königliche Mensch im Sinne des Gral, in dem Größe und Schlichtheit sich wundervoll harmonisch durchdringen — Parsifal zum König salbt, ertönt in seligem Glanz das Parsifalmotiv, geschwellt von einem hohen, friedvoll heiligen Glück. Parsifal neigt sich zu der vor ihm knieenden Kundry:

„Mein erstes Amt verricht ich so:
Die Taufe nimm und glaub an dein' Erlöser — —"

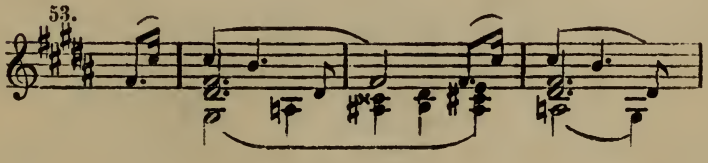
In keuschen Klängen schwebt die Glaubensmelodie hernieder. Kundry senkt das Haupt tief zur Erde. Sie weint, zum erstenmal in ihrem fluchbeladenen Leben. Der verzeihende Blick des Heilands, den sie seit Ewigkeiten gesucht, traf sie mild und liebevoll aus den Augen Parsifals, und die mystische Stimme des Erlösers vernimmt sie in der Heilandsklage, die visionär wie aus überirdischen Welten zu ihrem entsühnten Herzen spricht.

In der Auffassung Wagners von der Regeneration, von der moralischen Erneuerung des Menschengeschlechtes steht der sittliche Mensch inmitten der Natur: in voller Einheit mit der Natur, harmonisch mit ihr verbunden.

Dieser Harmonie hat Wagner in seinem Karfreitagszauber ein Zeichen von wundervollster künstlerischer Klarheit errichtet. Parsifal schaut mit sanfter Entzückung auf Wald und Au, auf Halme, Blüten und Blumen, die lieblich traut zu ihm reden. Sie weinen und trauern nicht am Karfreitag, dem höchsten Schmerzenstag; die Reuethränen des Sünders benetzen sie mit heiligem Tau, und der erlöste Mensch, wie Gott sich seiner mit himmlischer Gnade erbarmt, schont nun auch mit sanftem Schritt Halm und Blumen der Aue. Gurnemanz führt den rührend schönen Gedanken in der ihm eigentümlichen herzbewegenden Tiefe und Innigkeit der Sprache aus. Das zarte Weben des Karfreitagszaubers schildert Wagner in einer Musik von wonnigster Schönheit und reinstem Adel der Melodie. Die ersten Keime dieses über alle Begriffe herrlichen Stückes finden sich schon in den vorhergehenden Szenen. Aber erst hier, unter dem sanften Hauch des Frühlings-Sonnenmorgens, im Duft der blühenden Natur, kamen diese Keime zu köstlicher Entfaltung. Das stille, glückselige Natur-Idyll baut sich über der zärtlichen Melodie auf:



der sich der liebevolle, erbarmende Gesang anschließt, der Seufzer des tiefsten Mitleidens:

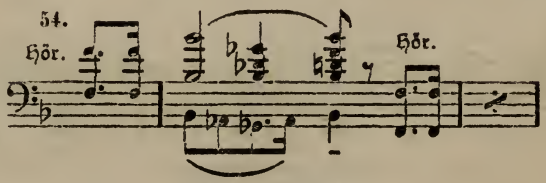


Dieses melodisch reiche, harmonisch genial behandelte Stück, in dem die Dissonanz den feinsten seelischen Schattierungen sich mit bewunderungswürdiger Schmiegsamkeit anpaßt, ist in seiner Instrumentation ein Meister-

werk: wie der Morgenhauch in den Gräsern spielt, wie eine warme sonnige Heiterkeit sich über das Naturbild breitet, wie Licht, Farbe und Leben allmählich sich steigert, das ist hier mit köstlicher Treue festgehalten.

Der Karfreitagszauber ist das älteste und früheste Fragment der Parsifalmusik, die Idee, aus der das ganze Werk hervorgewachsen ist. Wagner empfing die erste Anregung zu dem wunderbaren Stück von der Natur selbst: als er vom Balkon seiner kleinen Villa bei Zürich — mitten in der Arbeit der Tristanschöpfung — am Karfreitag des Jahres 1857 in den blühenden Frühling hinabschaute, vernahm er „etwa einen Seufzer des tiefsten Mitleidens, wie wir ihn am Kreuz auf Golgatha einst vernahmen und der nun aus unserer eigenen Brust hervordringt". Und eine mystische Stimme wurde in ihm laut: „Du sollst nicht Waffen tragen an dem Tage, da der Herr am Kreuze starb — — —" Unter der Gewalt dieser Vision komponierte nun Wagner seinen Karfreitagszauber, dieses zarteste, innigste aller Tongedichte.

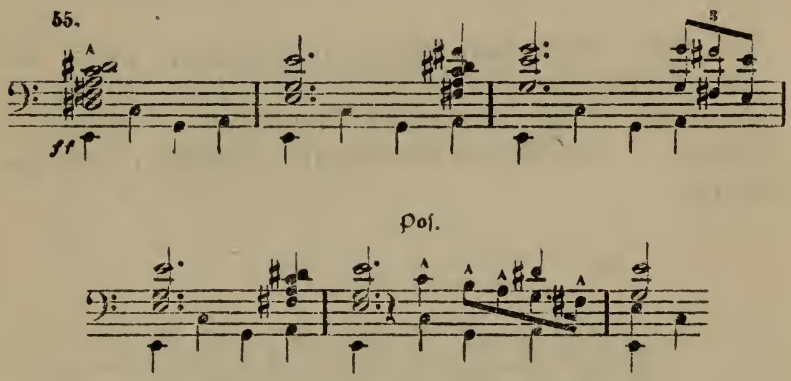
In seiner zweiten Hälfte verläßt das Stück das schimmernde H dur der Morgensonne, um sich in dem schlichten, aber von dem gleichmäßig ruhigen Licht der Mittagssonne erhellten D dur zu befestigen. In die langgesponnene Schlußwendung tönen zum erstenmal nach langem Schweigen die Gralglocken aus der Ferne hinein. Sie läuten zum Begräbnis Titurels. Eine schwere, dröhnende und gedrückte Figur der Trauer erscheint in den Bässen. Sie erklang schon einmal, an jener Stelle, an der Gurnemanz von der Totenfeier seines lieben Herrn sprach:



Bässe in Oktaven.

Diese schweren Baßfiguren, auf denen der Ernst des Todes, die Feierlichkeit des Trauermarsches liegt, schreiten mit unaufhaltsamen Gang. Sie tragen Schmerz

und Leid: — das Seufzer-Motiv Herzeleides, hier wieder ganz allgemein als Herzeleid und Klage zu verstehen. Parsifal und Gurnemanz, denen sich Kundry angeschlossen hat, nehmen die Wanderung zur Gralsburg auf. Auch jetzt verwandelt sich, wie im ersten Akt, die Szene; durch Wald und Felsengewölbe, durch düstere Gänge und gemauerte Schächte steigen die Wanderer. Breite, kolossale Accordaccente — die das Thema der Oede streifen — bereiten die eigentliche Trauermusik, die Totenklage um Titurel vor: ein Satz von betäubender, erschütternder Gewalt und einer zermalmenden Wucht der Bewegung. In dieser Musik zieht trauernd ein ganzes Volk hinter der Bahre seines Königs her, eine ungeheure Masse, die mit elementarer Kraft vorwärts rückt:



Parsifal und seine Begleiter treten in die große Burghalle ein: Ritter ziehen auf, die den Sarg mit dem Leichnam Titurels tragen. Ein zweiter Zug naht mit dem siechen Amfortas, vor dem der verhüllte Gral einher getragen wird. Wechselgesänge der Ritter, ganz in dem grandiosen Stil der Trauermusik, begleiten die feierliche Zeremonie.

Das Pathos — und auch das Chorprinzip — der antiken Tragödie lebt in diesen monumentalen Chorsätzen wieder auf, deren Deklamation, wie aus Erz gehauen, den ganzen Inhalt der tragischen Situation offenbart. Hier macht sich auch wieder das Motiv der Oede und die Trauerfigur aus dem Vorspiel zu diesem Akt thematisch bedeutungsvoll bemerkbar.

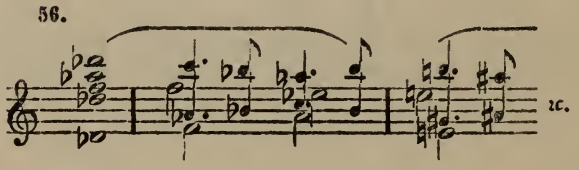
Mit furchtbarer Strenge treffen die Klagen der Ritter Amfortas, den Hüter des Grals, der alles Elend verschuldet:

„Wehe, Du Hüter des Gral's!
Sei Deines Amtes gemahnt zum letzten Mal!"

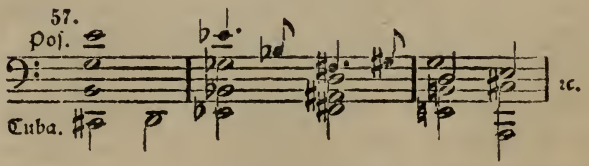
Der Sarg Titurels wird geöffnet: beim Anblick des entschlafenen Helden brechen die Ritter in einen jähen Weheruf aus. Der Tod ist in ihre Reihen getreten, in die Reihen der Unsterblichen. Amfortas erhebt sich von seinem Schmerzenslager:

„Mein Vater, hochgesegneter der Helden,
Du Reinster, dem einst die Engel sich neigten" —

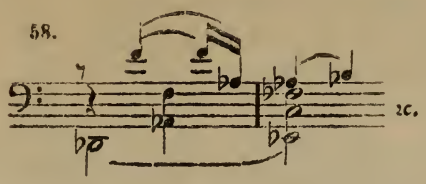
Der Sohn grüßt zum letztenmal den toten Vater, den toten König, der jetzt im göttlichen Glanz den Erlöser schaut. Die schöne, weihevolle Umbildung des Glaubensthemas — das Neigen der Engel — erscheint auch hier wieder:



Mit ihr geht Hand in Hand eine andere Ableitung, deren Gußform wechselt:



Amfortas ist am Ende seiner Kraft und Standhaftigkeit angelangt: einzig den Tod erfleht er, den Erlöser seines leidvollen Lebens, mit dem sehnsüchtig beredten Motiv:



Den Schmerzenserguß seiner gemarterten Seele unterbrechen, an ihn ungestüm herandrängend, die Ritter mit dem Ruf: „Enthüllet den Gral!“ und der unweigerlichen Mahnung: „Walte des Amts!“ Der ganze Chor donnert es Amfortas zu, dieses furchtbare: „Du mußt!“

Aber Amfortas, in dem Wahn, den Allbefreier Tod schon nahezufühlen, schleudert ihnen, die ebenso unglücklich sind wie er selbst, sein entschlossenes: „Nein!“, seine heftigste Weigerung entgegen. Er reißt sich das Gewand auf:

„Hier bin ich, die offne Wunde hier!
Das mich vergiftet, hier fließt mein Blut.
Heraus die Waffen! taucht Eure Schwerter
tief, tief, bis an's Heft! —
Auf! Ihr Helden! Tötet den Sünder mit seiner Qual —
Von selbst dann leuchtet Euch wohl der Gral! —“

In diesem Augenblick, in dem grimmig drohend, ein Teufel der Hölle, das Klingsormotiv auftaucht und wilde Zaubergestalten entfesselt, die auf den heiligen Gral selbst einzudringen scheinen, in diesem Moment des höchsten Leides, tritt Parsifal aus dem Gewirr der Ritter hervor mit hocherhobenem Speer:

„Die Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug — —“

Seine Spitze berührt die Seite des wunden Amfortas; ein Strom neuen Lebens ergießt sich in seine Adern, die Miene des durch ein Wunder Genesenen leuchtet in heiliger Entzückung auf. Der Erlöser ist gekommen:

„Sei heil, entsündigt und gesühnt!
Denn ich verwalte nun Dein Amt:
Gesegnet sei Dein Leiden,

Das Mitleids höchste Kraft
und reinsten Wissens Macht
dem zagen Thoren gab . . ."

Das Leidensmotiv des siechen Amfortas zieht in engster Umschlingung mit der Thorenmelodie durch das Orchester, bis das Parsifalmotiv in triumphierend pathetischer Pracht, mit siegreicher Erlösungsgewalt, ein Symbol des durch Glauben und Leiden vergeistigten Heldentums, sein königliches Szepter schwingt. Parsifal ist von nun an Gralkönig, dem sich die Engel neigen, unsichtbar, wie einst sichtbar sie Titurel sich neigten. Weh und Schmerz verstummen, geheiligt durch sein selbstloses Mitleiden, eine selige Stille senkt sich in die Seelen der Brüdergemeinde und wieder steigt die Melodie der Liebe, das Erlösungssymbol, mit mächtigem Flug in die Höhe, dorthin, wo das ewige Licht und die ewige Liebe wohnt.

Parsifal waltet als Gralkönig zum erstenmal seines Amtes: er besteigt die Stufen des Weihetisches und versenkt sich in die heiligen Mysterien des Grales, des Heiligtums, das allmählich erglüht, eine Lichtquelle, die die Welt erhellt und erwärmt wie ein erglühtes Liebesherz. Aus der Kuppel schwebt eine weiße Taube herab und verweilt über dem Haupt Parsifals. Kundry sinkt, den Blick zu ihrem Erlöser aufgeschlagen, in Erlösungswonne entseelt zu Boden. In den zauberhaften Thorenharmonieen verkünden mystische Chöre aus der Höhe und die Chöre der Ritter „höchsten Heiles Kunde":

„Erlösung dem Erlöser"

in der himmlisch aufsteigenden Melodie der allerlösenden Liebe. Parsifal hat den Erlöser selbst erlöst: aus schuldbefleckten Händen, aus der Berührung mit der Sünde und ihrem Leid. Auch die Heilandsklage ist nun auf ewig verstummt.

Die Themen der göttlichen Liebe und des Glaubens — also in seinen Offenbarungsformen das Göttliche, die Idee des ganzen Werkes selbst — schließen sich mit dem Gralmotiv zu einem einzig schönen symphonisch-symbolischen Tonbild zusammen. Im wun-

dervollsten Kolorit leuchtet das Orchester, Lichtfluten strömen aus der Höhe hernieder, seraphische Harfen-Klänge und die feierlichen, weitgespannten Harmonieen der Bläser rücken die breitgeschwungenen Themen in eine überirdische Beleuchtung. Eine Musik von tiefstem Gefühl und überzeugender Kraft, von schmerzstillender Schönheit und erlösender Idealität. Diese unbeschreibliche Schlußmusik des Parsifal mit ihrer klaren Ruhe und dem milden Trost ihrer Liebe vermag mehr als die dogmatische Kirche: sie giebt dem Menschen die Religion wieder.

Plattendruck von E. Haberland in Leipzig.-R.

DATE DUE

SEP 1 1987			
MAR 1 9 1987			

DEMCO 38-297

3 1197 00547 7218